VLADIMIR NABOKOV

LEZIONI DI LETTERATURA RUSSA

Gogol', Turgenev, Dostoevskij, Tolstoj, Čechov e Gor'kij nelle lezioni di un grande maestro

E
ESOFIA
RI

GARZANTI

SAGGI BLU

VLADIMIR NABOKOV

Lezioni di letteratura russa

A cura di Fredson Bowers

BIBLIOTECA CENTRALE - FACOLTÀ DI MAGISTERO

GARZANTI

Prima edizione: giugno 1987

Traduzione dall'inglese di
Ettore Capriolo

Titolo originale dell'opera:
«Lectures on Russian Literature»
Copyright © 1981 by the Estate of Vladimir Nabokov
Editor's Introduction copyright © 1981 by Fredson Bowers
Published by arrangement with Harcourt Brace Jovanovich, Inc./Bruccoli Clark

© Garzanti Editore s.p.a., 1987
Printed in Italy

INDICE

Introduzione di Fredson Bowers 7

LEZIONI DI LETTERATURA RUSSA

Scrittori, censori e lettori russi 23
Nikolaj Gogol' 39
Le anime morte 39
Il cappotto 80
Ivan Turgenev 89
Padri e figli 99
Fëdor Dostoevskij 125
Delitto e castigo 139
Ricordi dal sottosuolo 145
L'idiota 155
I demoni 158
I fratelli Karamazov 161
Lev Tolstoj 169
Anna Karenina 169
La morte di Ivan Il'ič 271
Anton Čechov 279
La signora col cagnolino 291
Nella bassura 300
Appunti sul «Gabbiano» 319
Maksim Gor'kij 335
Sul legname flottante 343
Filistei e filisteismo 349
L'arte della traduzione 355
Congedo 363
Appendice 365

INTRODUZIONE
DI FREDSON BOWERS

Secondo quanto egli stesso scrisse, nel 1940, prima di iniziare la sua carriera accademica in America, Vladimir Nabokov si prese «fortunatamente la briga di scrivere un centinaio di lezioni di letteratura russa — circa 2000 pagine — (...). Svolsi così felicemente la mia attività alla Wellesley e alla Cornell per venti anni accademici».[1] Sembra che queste lezioni (tutte accuratamente preparate in modo da restare entro il consueto limite accademico americano di 50 minuti) siano state scritte prima che, nel maggio 1940, egli arrivasse negli Stati Uniti, e che avesse la sua prima esperienza d'insegnante, un corso estivo di letteratura russa alla Stanford University nel 1941. Nel semestre autunnale dello stesso anno, Nabokov ottenne una cattedra regolare al Wellesley College, dove sintetizzava nella propria persona l'intero Dipartimento di russo, facendo all'inizio corsi di lingua e di grammatica, ma passando ben presto a Russo 201, che presentava la letteratura russa in traduzione inglese. Nel 1948 si trasferì alla Cornell University come *associate professor* di letterature slave, e vi tenne i corsi 311-312 di letteratura sui maestri della narrativa europea e 325-326 sulla letteratura russa in traduzione inglese.

Gli scrittori russi di cui si parla in questo volume facevano parte, sembra, del programma, che subiva a volte modifiche, di questi due corsi. Nel primo, quello sui maestri della narrativa europea, Nabokov di solito insegnava Jane Austen, Gogol', Flaubert, Dickens e — non sempre — Turgenev; occupandosi poi nel secondo semestre di Tolstoj, Stevenson, Kafka, Proust e Joyce.[2] Le parti del volume che riguardano invece Dostoevskij, Čechov e Gor'kij provengono dal corso sulla letteratura russa in traduzione inglese che, secondo il figlio di Nabokov, Dmitrij,

1 *Strong Opinions*, New York, McGraw-Hill 1973, p. 5. (*n.d.c.*)

2 Le lezioni di Nabokov sugli scrittori europei non russi sono state pubblicate in *Lezioni di letteratura*, Milano, Garzanti 1982. (*n.d.t.*)

comprendeva anche autori russi minori, ma gli appunti per le lezioni ad essi dedicate non ci sono rimasti.[3]

Dopo che nel 1958 il successo di *Lolita* gli permise di abbandonare l'insegnamento, Nabokov pensò di pubblicare un libro basato sulle sue lezioni di letteratura russa ed europea. Ma non diede mai corso a questo progetto, benché 14 anni prima avesse incorporato in un libretto su *Nikolaj Gogol'* le lezioni scolastiche, rivedute e corrette, su *Le anime morte* e *Il cappotto*.[4] A un certo punto progettò anche un'edizione scolastica di *Anna Karenina*, ma ci rinunciò dopo averci lavorato un poco. In questo volume è incluso tutto ciò che è arrivato sino a noi dei suoi manoscritti per le lezioni su scrittori russi.

Il metodo con cui Nabokov presentava questo materiale è un po' diverso da quello usato per gli scrittori europei trattati nel primo volume, *Lezioni di letteratura*. In quelle lezioni, Nabokov infatti non si occupava delle biografie e non tentava in alcun modo, neanche sommariamente, di presentare agli studenti una sintesi, sia pure rapida, delle opere dello scrittore che non avrebbe letto in aula. Si concentrava cioè esclusivamente sull'unico libro che aveva scelto per ogni scrittore. Viceversa, per le lezioni sui russi, la formula consiste di solito nel presentare una concisa biografia, seguita da un resoconto sommario delle altre opere dell'autore, prima di passare a un esame più attento del capolavoro da studiare. Si può supporre che questo metodo tipicamente accademico coincida con i suoi primi tentativi d'insegnamento alla Stanford e alla Wellesley. Da certi suoi commenti occasionali, sembra che egli ritenesse gli studenti ai quali si rivolgeva del tutto ignari di letteratura russa. Perciò la formula didattica in uso nelle università di quel tempo può essergli parsa la più adatta per presentare agli studenti scrittori sconosciuti e una civiltà non familiare. Quando poi iniziò alla Cornell i corsi sui maestri della narrativa europea, aveva ormai elaborato un metodo più personale e sottile esemplificato in lezioni come

3 Tra gli autori che, secondo Dmitrij Nabokov, venivano insegnati in quegli anni alla Cornell ci sono Pŭskin, Žukovskij, Karamzin, Griboedov, Krylov, Lermontov, Tjutčev, Deržavin, Avvakum, Batjuškov, Gnedič, Fonvizin, Fet, Leskov, Blok e Gončarov. Se davvero erano tutti inclusi nel corso, doveva trattarsi soltanto di un rapido panorama. Nella primavera 1952, come *visiting lecturer* a Harvard, Nabokov tenne un seminario su Puškin, basato probabilmente sul materiale che stava raccogliendo per la sua edizione di *Eugenio Onegin*. (*n.d.c.*)

4 Preferiamo usare il più comune titolo *Il cappotto*, anche se la traduzione di Landolfi, da cui abbiamo tratto le citazioni, reca *Il mantello*. (*n.d.t.*)

quelle su Flaubert, Dickens o Joyce, ma non sembra che avesse mai modificato materialmente le lezioni che aveva preparato per iscritto alla Wellesley, per presentarle alla Cornell. Tuttavia, poiché le lezioni sui russi coprivano un terreno a lui molto familiare, è possibile che alla Cornell modificasse il proprio discorso con un maggior numero di commenti estemporanei e fosse meno rigido nell'esposizione, che avrebbe così descritto in *Strong Opinions*: «Benché in cattedra avessi elaborato un sottile movimento in su e in giù degli occhi, per gli studenti svegli non c'era il minimo dubbio sul fatto che stavo leggendo, e non parlando». In effetti per certe sue lezioni su Čechov, e soprattutto per quella sull'*Ivan Il'ič* di Tolstoj, leggere dal manoscritto gli sarebbe stato impossibile, non avendo a disposizione un testo scritto compiuto.

Si può anche scorgere una differenza più sottile che non quella di struttura. Quando teneva lezioni sui grandi narratori russi dell'Ottocento, Nabokov era perfettamente nel proprio elemento. Essi non costituivano per lui soltanto i vertici assoluti della letteratura russa (con Puškin, ovviamente), ma erano fioriti in opposizione a quell'utilitarismo che egli tanto disprezzava sia nei critici con intenti sociali di quel periodo sia, in termini assai più caustici, nei loro successori sovietici. In tal senso, la conferenza «Scrittori, censori e lettori russi» rispecchia l'atteggiamento riconoscibile in questo metodo. Nelle lezioni l'elemento sociale di Turgenev viene deplorato e quello di Dostoevskij ridicolizzato, mentre le opere di Gor'kij diventano oggetto di una stroncatura. Come nelle *Lezioni di letteratura* Nabokov aveva sottolineato che gli studenti non dovevano leggere *Madame Bovary* come un documento sulla vita borghese nella provincia francese dell'Ottocento, così qui la più alta ammirazione è riservata a Čechov e al suo rifiuto di permettere che osservazioni di carattere sociale interferissero nella visione esatta delle persone quali lui le vedeva. *Nella bassura* rappresenta artisticamente la vita quale è, senza le deformazioni che sarebbero derivate da un esplicito interesse per il sistema sociale che poteva produrre simili personaggi. Analogamente, nella serie su Tolstoj egli si rammarica, con un mezzo sorriso, del fatto che Tolstoj non avesse capito come la bellezza dei riccioli bruni sul tenero collo di Anna fosse artisticamente più importante delle opinioni di Levin (Tolstoj) sull'agricoltura. L'accento posto sulle qualità artistiche era già forte e costante nelle *Lezioni di letteratura*; ma qui, in questo gruppo sui russi, può sembrare ancora più intenso

perché, secondo Nabokov, il principio della qualità artistica non s'oppone soltanto ai preconcetti del lettore degli anni cinquanta, contro i quali soprattutto si batteva nel volume precedente, ma anche — e per gli scrittori era ancor più importante — contro l'atteggiamento utilitaristico, antagonista e alla fine trionfante, dei critici russi dell'Ottocento, consolidatosi poi nel dogmatismo politico dell'Unione Sovietica.

Il mondo tolstojano era un'immagine perfetta della patria perduta di Nabokov. Il rimpianto da lui sentito per la scomparsa di quel mondo e della sua gente (da bambino aveva conosciuto Tolstoj) rafforza la sua tipica insistenza sulla presentazione artistica della vita nella narrativa della grande epoca russa, e in particolare nelle opere di Gogol', Tolstoj e Čechov. In estetica, l'artistico non è mai ovviamente lontano dall'aristocratico, e non è forse eccessivo suggerire che sia da questi due filoni, così importanti in Nabokov, che deriva forse la sua ripugnanza di fronte a quello che considerava lo pseudosentimentalismo di Dostoevskij. Ed è certo che essi alimentavano il suo disprezzo per Gor'kij. Facendo lezioni sulla letteratura russa in traduzione inglese, Nabokov non poteva parlare con precisione di particolari stilistici; ma è chiaro che l'antipatia per Gor'kij (considerazioni politiche a parte) era diretta non solo al suo stile proletario ma anche all'inettitudine che, secondo Nabokov, Gor'kij dimostrava nel presentare personaggi e situazioni. E anche la mancanza d'ammirazione per lo stile di Dostoevskij può aver influito sui suoi giudizi, generalmente sfavorevoli, su questo scrittore. Meravigliosamente efficaci sono le numerose occasioni in cui Nabokov cita Tolstoj nell'originale russo per mostrare ai propri ascoltatori gli straordinari effetti del suono unito al significato.

La posizione pedagogica adottata da Nabokov in queste lezioni non è materialmente differente da quella che abbiamo visto nelle *Lezioni di letteratura*. Egli sapeva di parlare agli studenti di un argomento che per loro non era familiare. Sapeva anche di dover allettare i propri ascoltatori perché si unissero a lui nel gustare la vita ricca e i complessi personaggi di un mondo scomparso in una letteratura che egli esaltava come il Rinascimento russo. Di conseguenza si basava moltissimo su citazioni e su narrazioni interpretative scelte in modo da rendere intelligibili le sensazioni che gli studenti dovevano provare leggendo, le reazioni che dovevano seguire sulla scia di quelle sensazioni che si sforzava di provocare e l'approdo a una comprensione della

grande letteratura fondata su una valutazione attenta e intelligente anziché su quelle che considerava le sterili teorie critiche. Tutto il suo metodo consisteva nell'attirare gli studenti a condividere la sua eccitazione di fronte alle grandi opere letterarie, nel coinvolgerli in una realtà differente, tanto più reale in quanto sembianza artistica. Sono dunque lezioni molto personali che mettono in evidenza un'esperienza condivisa. E naturalmente, essendo su soggetti russi, sono sentite più intimamente della sua calorosa valutazione di Dickens, dei suoi penetranti commenti su Joyce o anche della sua empatia di scrittore con Flaubert.

Ciò non significa che in queste lezioni sia sotto qualunque aspetto assente un'analisi critica. Nabokov è capace di portare alla luce importanti temi nascosti, come quando individua in *Anna Karenina* il tema del doppio incubo. Che il sogno di Anna preannunci la sua morte non è il solo motivo per cui è importante: in un momento di straordinaria illuminazione, Nabokov lo collega improvvisamente alle emozioni che seguono alla conquista di Anna da parte di Vronskij nel loro primo rapporto di adulteri. Non si trascurano neanche le implicazioni della corsa dei cavalli nella quale Vronskij provoca la morte della sua Frou-Frou. Ed è una notevole intuizione che, nonostante la loro ricca passione sensuale, Anna e Vronskij siano condannati da emozioni spiritualmente sterili ed egocentriche, mentre il matrimonio di Kitty con Levin sfocia nell'ideale tolstojano dell'armonia, della responsabilità, della tenerezza, della verità e delle gioie della famiglia.

Nabokov è affascinato dagli schemi temporali di Tolstoj. La maniera in cui la sensazione che il senso del tempo del lettore e dello scrittore coincidano perfettamente in modo da produrre una realtà assoluta ci è presentata come un segreto inspiegato. Ma gli equilibrismi tolstojani sui rapporti temporali tra le azioni di Anna e di Vronskij e quelle di Kitty e di Levin vengono elaborati in modo minuzioso ed estremamente interessante. Egli fa notare che la presentazione da parte di Tolstoj dei pensieri di Anna nella sua passeggiata in carrozza per Mosca il giorno della sua morte anticipa la tecnica joyciana del flusso di coscienza. E ha occhio anche per i particolari curiosi, come quando dice che i due ufficiali del reggimento di Vronskij costituiscono la prima immagine dell'omosessualità nella letteratura moderna.

È instancabile nel mostrare il modo in cui Čechov fa apparire al lettore estremamente importanti le cose più comuni. Se critica la banalità delle biografie dei personaggi di Turgenev che inter-

rompono la narrazione e il racconto di ciò che avverrà di ognuno di loro una volta finita la storia vera e propria, sa però apprezzare la delicatezza di certe sue squisite descrizioni e il suo stile sinuoso, modulato, che paragona a «una lucertola incantata dal sole su un muro». Se i segni del sentimentalismo di Dostoevskij lo offendono, per esempio nella sua indignata descrizione di Raskolnikov e della prostituta di *Delitto e castigo* chini sulla Bibbia, di Dostoevskij apprezza però il feroce umorismo; e l'affermazione che nei *Fratelli Karamazov* uno scrittore che sarebbe potuto essere un grande drammaturgo lotta senza successo con la forma del romanzo è un'intuizione senza precedenti.

È proprio di un grande insegnante come di un grande critico il sapersi elevare al livello dell'autore di un capolavoro. Soprattutto nelle lezioni su Tolstoj, che costituiscono la lettura più eccitante e il cuore di questo volume, Nabokov raggiunge talvolta Tolstoj a un livello vertiginoso di esperienza fantastica. La descrizione interpretativa con la quale guida il lettore nelle vicende di *Anna Karenina* è un'autentica opera d'arte.

Forse il contributo più importante che Nabokov dava ai suoi studenti, era l'accento posto non solo su un'esperienza comune, ma su un'*informata* esperienza comune. Essendo egli stesso uno scrittore creativo, poteva incontrare gli autori di cui si occupava sul loro stesso terreno e dar vita ai loro racconti e ai loro personaggi grazie alla propria consapevolezza di ciò che costituisce l'arte dello scrivere. Nel suo continuo insistere sulla lettura intelligente, egli pensava che niente vale il controllo del lettore sui dettagli per dischiudere il segreto di come sono congegnati i capolavori. Le sue note di commento ad *Anna Karenina* sono una miniera d'informazioni che rendono il lettore ancor più consapevole della vita interiore del romanzo. Questa valutazione scientifica e insieme artistica dei dettagli, tipica di Nabokov anche come scrittore, è sostanzialmente il fulcro del suo metodo didattico. Egli riassumeva la sua opinione in questi termini: «Nei miei anni accademici, mi sforzai di dare agli studenti informazioni esatte su quei particolari e combinazioni di particolari che fanno scoccare la scintilla sensuale senza la quale un libro è inerte.[5]

5 A proposito di questo passo, John Simon osserva: «Nabokov richiede però, nonostante il suo rifiuto della rozza realtà — "di quei personaggi farseschi e fraudolenti che si chiamano fatti" — una potente sembianza di realtà, che, come egli stesso avrebbe potuto dire, non corrisponde a una *rassomiglianza*. Come ha detto in un'intervista, se non conosci le strade della Dublino di Joyce e non sai che aspetto aveva una carrozza-letto dell'espresso Pietroburgo-Mosca nel 1870, non puoi capire *Ulisse* e *Anna Karenina*.

Sotto questo aspetto, poco importano le idee generali. Qualunque somaro può assimilare l'essenziale dell'atteggiamento di Tolstoj di fronte all'adulterio, ma per poter godere dell'arte tolstojana il bravo lettore deve, per esempio, aver voglia di immaginare la disposizione di una carrozza ferroviaria sul treno notturno Mosca-Pietroburgo qual era cento anni fa».[6] Abbiamo così il suo schema sulla lavagna dei viaggi incrociati di Bazarov e di Arkadij in *Padri e figli* e il suo disegno della pianta del vagoneletto in cui Anna torna da Mosca a Pietroburgo sullo stesso treno in cui viaggia Vronskij. L'abito che Kitty poteva indossare pattinando è riprodotto da un figurino di moda dell'epoca. E abbiamo discorsi su come si giocava a tennis e su cosa si mangiava a colazione, a pranzo e a cena, e a che ora. Questo rispetto da scienziato per i fatti, unito alla comprensione, propria dello scrittore, per gli intricati sentieri della passione che permea una grande opera d'immaginazione, è tipicamente nabokoviano ed è uno dei meriti maggiori di queste lezioni.

Se tale è il metodo didattico, il risultato è la calda sensazione di un'esperienza condivisa da Nabokov e dal suo lettore-ascoltatore. Si reagisce con gioia al suo modo di comunicare comprensione tramite le sensazioni, che è un dono proprio di quei critici che sono anche grandi artisti letterari. Che la magia da lui così profondamente sentita nella letteratura dovesse tendere al piacere lo apprendiamo da queste lezioni e da un aneddoto: nella prima lezione del corso di letteratura 311, nel settembre 1953 alla Cornell, Vladimir Nabokov chiese agli studenti di spiegare per iscritto perché avevano scelto d'iscriversi a quel corso. Nella lezione successiva parlò con approvazione di uno studente che aveva risposto: «Perché mi piacciono le storie».

INTERVENTI REDAZIONALI

Non possiamo né dobbiamo nascondere che i testi di questi saggi sono note che Vladimir Nabokov scrisse per le sue lezioni,

In altre parole, lo scrittore fa uso di certe realtà specifiche, ma solo come esca per intrappolare i lettori nell'irrealtà — o realtà superiore — della sua narrazione». (*The Novelist at the Blackboard*, «The Times Literary Supplement», 24 aprile 1981, p. 458.) Naturalmente, se il lettore non capisce e non assimila questo dettaglio, egli rimane estraneo alla realtà immaginativa dell'opera. È abbastanza vero che, senza la spiegazione che ci dà Nabokov delle condizioni in cui viaggiava Anna in quel fatale ritorno a Pietroburgo, non si possono capire certi motivi del suo incubo. (*n.d.c.*)

6 *Strong Opinions*, pp. 156-157. (*n.d.c.*)

e non si possono quindi considerare opere letterarie compiute, come sono invece le note delle lezioni su Gogol' da lui messe a punto in vista della pubblicazione in volume. (Il saggio su Gogol' qui pubblicato è tratto da *Nikolaj Gogol'*, New York, New Directions 1944.) Queste lezioni si presentano in condizioni assai differenti di preparazione e di revisione, e persino di struttura. Molte sono manoscritte, tranne qualche parte (di solito le introduzioni biografiche) battuta a macchina dalla moglie Vera per facilitargli la lettura in aula. Il livello di preparazione va dalle generiche note manoscritte per la lezione su Gor'kij a una notevole quantità di materiale battuto a macchina per Tolstoj, previsto a quanto pare come parte di un'introduzione generale alle lezioni su *Anna Karenina* rielaborate in funzione di un'edizione scolastica. (Le appendici al saggio su *Anna Karenina* comprendono materiali preparati appunto per questa edizione.) Ma anche nelle parti battute a macchina, il testo di solito veniva ulteriormente modificato da Nabokov, sia aggiungendo nuove osservazioni a mano sia ritoccando frasi. Perciò le pagine dattiloscritte sono in genere un po' più scorrevoli di quelle scritte a mano. Le pagine olografe sembrano essere, in qualche occasione, delle belle copie, ma normalmente tutto fa pensare a una prima stesura, e spesso sono state molto rielaborate in fase sia di scrittura sia di revisione.

Certe parti trovate nei fascicoli delle lezioni sono evidentemente semplici appunti presi nelle fasi iniziali della preparazione e poi non più utilizzati o ampiamente riveduti e successivamente incorporati nelle lezioni stesse. Altre parti a sé stanti sono di più difficile interpretazione, e non è sempre possibile dimostrare se rispecchiavano ampliamenti successivi apportati nel corso di lezioni tenute in anni e in luoghi diversi rispetto alla serie iniziale della Wellesley (a quanto pare non molto modificata, se non per quanto riguardava Tolstoj, nella successiva versione per la Cornell) o se erano appunti da incorporare eventualmente in una futura revisione. Ogni volta che è stato possibile, tutto il materiale che non era palesemente un promemoria sul contesto e sulla preparazione, è stato ricuperato e inserito nel tessuto delle lezioni dove più era opportuno.

Il problema della preparazione di un testo leggibile da questi manoscritti può essere suddiviso in due parti principali: strutturale e stilistica. Strutturalmente, di solito non è in discussione l'ordine generale in cui le lezioni si susseguivano o il modo in cui erano organizzate per ogni singolo autore, ma sorgono alcuni problemi, specie per quelle su Tolstoj, composte come sono di una serie di sezioni separate. Per esempio, non è ben chiaro se Nabokov intendesse concludere la storia di Anna prima d'affrontare in modo sistematico le vicende di Levin, o se la linea d'intreccio Anna-Vronskij dovesse nelle sue intenzioni iniziare e concludere la serie, come nella forma qui presentata. Non è neanche ben chiaro se intendesse parlare dei *Ricordi dal sottosuolo* (cioè delle *Memorie da una topaia*) a conclusione della serie su Dostoevskij o subito dopo *Delitto e castigo*. Così, persino in un saggio come quello su *Anna Karenina*, in cui si possono riconoscere almeno certi preparativi preliminari in vista di una pubblicazione, il montaggio che qui proponiamo è legittimamente contestabile. Il problema s'accentua per la lezione sulla *Morte di Ivan Il'ič*, di cui esistono solo poche note frammentarie. Tra questi due estremi c'è una serie come quella su Čechov, organizzata solo in parte. La sezione dedicata alla *Signora col cagnolino* è compiutamente elaborata, mentre per *Nella bassura* abbiamo soltanto appunti sommari con indicazioni di leggere certe pagine del racconto. Il manoscritto sul *Gabbiano* è stato ritrovato separato dal resto, ma sembra appartenesse alla stessa serie. La sua forma è piuttosto elementare, ma pare che Nabokov l'approvasse, perché la parte iniziale è scritta a macchina e subito dopo una nota in russo rimanda per la continuazione al resto del manoscritto.

Per certe lezioni si è resa necessaria una piccola riorganizzazione, nei casi in cui si avevano dubbi sulla progressione originaria. In alcuni fascicoli sono disseminate osservazioni isolate di Nabokov — a volte piccoli saggi a sé stanti ma a volte soltanto note o abbozzi — che sono state redazionalmente integrate nel testo al fine di conservare quanto più possibile delle riflessioni di Nabokov sugli autori, le loro opere e la letteratura in generale.

Le citazioni hanno grande rilievo nell'insegnamento di Nabokov, come sostegno al suo sforzo di trasmettere le proprie idee sull'arte letteraria. Nella preparazione di questa edizione delle sue lezioni per i lettori, ci si è mantenuti fedeli al metodo nabokoviano, operando pochissimi tagli, tranne che per le citazioni più lunghe, perché i passi citati sono estremamente utili per richiamare un libro alla memoria del lettore o per presentarlo a un lettore nuovo sotto l'esperta guida di Nabokov. Le citazioni, quindi, seguono di solito le precise indicazioni di Nabokov per la lettura di certi brani (solitamente segnati anche nella copia da lui usata), in modo che il lettore può tener dietro al discorso come se fosse presente alla lezione. Quando ha pensato che potesse

essere utile, il curatore ha aggiunto a volte citazioni per illustrare una tesi o una descrizione di Nabokov, specialmente quando non sono a disposizione le copie dei libri da lui usate nell'insegnamento e non si ha quindi la guida dei brani segnati per essere citati insieme a quelli la cui lettura è specificamente prevista nel testo della lezione.

Ci sono state conservate solo le copie usate per *Anna Karenina* e per certe opere cechoviane. Esse contengono indicazioni per i brani da citare e annotazioni sul contesto, in massima parte presenti anche nei testi delle lezioni, ma ci sono anche appunti per qualche commento orale sullo stile o il contenuto di passi da mettere in risalto mediante citazioni o rimandi. Ogni volta che è stato possibile, le osservazioni contenute nelle copie annotate sono state inserite nel tessuto delle lezioni stesse, quando se n'è presentata l'occasione. Nabokov aveva una pessima opinione delle traduzioni dal russo di Constance Garnett. Di conseguenza i passi indicati da citare nella sua copia di *Anna Karenina* sono spesso annotati, tra una riga e l'altra, con le sue personali correzioni degli errori di traduzione o con le proprie versioni di certe espressioni dell'autore. Le lezioni su Tolstoj, forse perché parzialmente rielaborate in vista di una pubblicazione in volume, costituiscono un caso unico, in quanto molte citazioni sono interamente battute a macchina nel testo, mentre di solito Nabokov segnava i passi da leggere sulla copia che usava nell'insegnamento. (Questa copia è differente da quella di *Madame Bovary*, dove era ampiamente annotato l'intero testo, in quanto dopo la prima parte di *Anna Karenina* sono stati rivisti soltanto alcuni brani.) La trascrizione delle citazioni pone qualche problema perché i cambiamenti apportati alla traduzione della Garnett in questi dattiloscritti non coincidono sempre con le correzioni fatte nel testo della copia usata per l'insegnamento e questi passi sono inoltre spesso condensati. C'è anche una sezione a sé stante, presumibilmente pensata per una pubblicazione ma non riportata in questo libro, di correzioni all'edizione Garnett per la prima parte di *Anna Karenina* che, quando si riferiscono ai brani citati, non concorda spesso né col manoscritto né con le annotazioni sul libro. Scegliere una di queste tre come fonte esclusiva delle citazioni sarebbe stato in parte insoddisfacente, perché ogni serie di revisioni sembra sia stata fatta senza riferimento alle altre. Stando così le cose, e avendo la priorità cronologica poca o nessuna importanza, è sembrato più utile offrire al lettore il massimo numero dei cambiamenti apportati da Nabokov alla versione Garnett, usando di norma il manoscritto con-

densato, ma inserendo liberamente nel testo tutte le altre alterazioni da lui fatte sulla copia del libro o nella lista dattiloscritta.

Nabokov era ben consapevole della necessità di dar forma alle singole lezioni tenendo conto dell'ora che gli era assegnata in aula, e non di rado troviamo segnato in margine il momento preciso in cui doveva giungere a un determinato punto. Nei testi delle lezioni, numerosi brani e anche singole frasi o periodi sono tra parentesi quadre. Alcune sembrano indicare frasi che poteva omettere se il tempo stringeva. Altre, frasi che intendeva omettere più per ragioni di contenuto o di espressione che per limiti di tempo. In effetti alcune frasi tra parentesi sono state in seguito cancellate, mentre per altre sono state soppresse le parentesi. Tutto il materiale tra parentesi non cancellato è stato fedelmente riprodotto, ma senza le parentesi che sarebbero state fastidiose per il lettore. Le cancellature sono state, ovviamente, rispettate, fatta eccezione per un ristretto numero di casi nei quali è sembrato possibile al curatore che la cancellatura fosse dovuta a ragioni di tempo o, a volte, di posizione; e in questo caso la parte cancellata è stata spostata in un contesto più appropriato. D'altra parte si sono omessi certi commenti di Nabokov indirizzati esclusivamente ai suoi studenti e riguardanti spesso argomenti pedagogici, perché non rispondenti alle finalità di un'edizione destinata alla lettura, anche se per il resto si è cercato di conservare il più possibile il sapore della viva voce di Nabokov. Tra queste omissioni si possono citare frasi come «ricorderete tutti chi era» quando paragona Anna Karenina ad Atena, o l'esortazione agli studenti perché si godano la scena patetica della visita di Anna al figlio in occasione del suo decimo compleanno, o la compitazione del nome di Tjutčev con una lunga «u» (che sembra, osserva, una «specie di cinguettio in una gabbia», osservazione che sarebbe valsa la pena conservare) o commenti per ascoltatori di scarsa cultura durante l'analisi della struttura tolstojana: «Mi rendo conto che sincronizzazione è un parolone, una parola di sei sillabe — ma possiamo consolarci al pensiero che qualche secolo fa ne avrebbe avute sette. A proposito, non deriva da *sin* [peccato] — s-i-n — ma da *syn* - s-y-n — e significa organizzare gli eventi in maniera tale da denotare una coesistenza». Tuttavia alcuni di questi «a parte» sono stati conservati ogni volta che non sembravano superflui per un più preparato pubblico di lettori, e con essi quasi tutti gli imperativi nabokoviani.

Stilisticamente, la maggior parte di questi testi non rappre-

senta in alcun modo quelli che sarebbero stati il linguaggio e la sintassi di Nabokov se li avesse personalmente elaborati in forma di libro, e c'è in effetti una differenza tra lo stile di queste lezioni e quello raffinato di molte delle sue conferenze pubblicate. Poiché quando stese i testi per queste lezioni, e gli appunti per leggerli, Nabokov non prevedeva di pubblicarli senza una rielaborazione, sarebbe estremamente pedantesco cercare di trascriverli alla lettera, rispettando in ogni particolare la forma, a volte approssimativa, dei manoscritti. Il curatore di un'edizione destinata alla lettura si può concedere di trattare con maggior libertà le incoerenze, le sviste e gli inserimenti incompleti, e a volte anche di aggiungere, se necessario, frasi di raccordo con le citazioni. D'altra parte nessun lettore vorrebbe un testo manipolato che si sforzasse di «migliorare» la scrittura di Nabokov in modo invadente, neanche per certe parti non rifinite. Di conseguenza, è stata decisamente scartata l'idea di sintetizzare i testi e si è fedelmente riprodotto il linguaggio di Nabokov, fatta eccezione per le parole casualmente omesse e per le ripetizioni involontarie, conseguenza spesso di una revisione incompleta.

Correzioni e modifiche sono state fatte senza darne avviso. Di conseguenza le note a piè di pagina sono o dello stesso Nabokov oppure commenti redazionali su alcuni punti importanti, come l'applicazione al testo della lezione cui si riferiscono di certi appunti isolati, trovati nei manoscritti o nella copia annotata del libro usato per l'insegnamento. Si sono omessi particolari relativi alla meccanica delle lezioni, come certe note che Nabokov scriveva per sé, spesso in russo, e anche i suoi appunti sulla corretta pronuncia delle vocali e sull'accentuazione delle sillabe in nomi e vocaboli insoliti. Inoltre le note non interrompono quello che ci auguriamo possa essere il fluire del discorso, per informare il lettore che un brano isolato è stato inserito redazionalmente in un punto particolare.

Il «Congedo» è tratto dalle ultime osservazioni di Nabokov ai suoi allievi prima di parlare dettagliatamente del carattere e dei programmi dell'esame finale. In queste osservazioni, egli ricorda tra l'altro di aver parlato all'inizio del corso della letteratura russa tra il 1917 e il 1957. Questa lezione iniziale non è stata conservata tra i manoscritti, a parte la possibile eccezione di una pagina, che qui compare come epigrafe al volume.

Le edizioni dei libri usati da Nabokov per le lezioni venivano scelte in funzione del basso prezzo e dell'accessibilità da parte degli studenti. Nabokov ammirava le traduzioni dal russo di Bernard Guilbert Guerney, ma di pochi altri.

Nell'edizione italiana si sono mantenute come note a piè di pagina le note dell'autore e del curatore, che hanno una funzione di commento al testo e che sono presenti nell'edizione originale. Si è fatta eccezione soltanto per alcune note che commentano errori di traduzione nei volumi usati da Nabokov per le sue lezioni.

Si sono invece raggruppate alla fine di ogni capitolo le fonti delle citazioni: in quella sede si sono elencati i dati bibliografici dei brani citati.

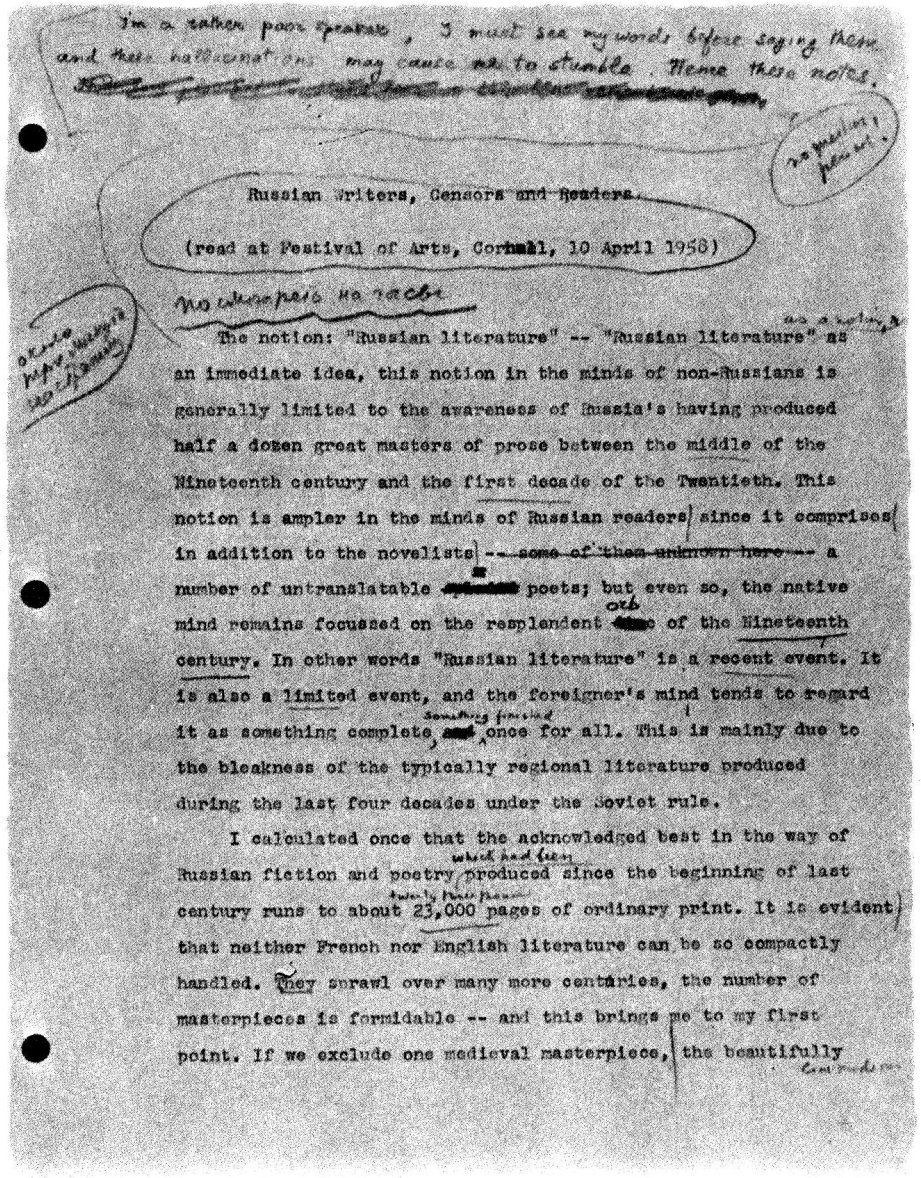
La traslitterazione dei caratteri cirillici dei nomi in caratteri latini è quella generalmente adottata nelle opere scientifiche, compresa la «Enciclopedia italiana».

I principali testi utilizzati sono i seguenti: Nikolaj Gogol', *Le anime morte*, traduzione di Agostino Villa, Torino, Einaudi 1947; id., *Il mantello* in *Racconti di Pietroburgo*, traduzione di Tommaso Landolfi, Milano, Rizzoli 1974; Ivan Turgenev, *Padri e figli*, traduzione di Paola Cometti, Torino, Utet 1981; Fedor Dostoevskij, *Ricordi dal sottosuolo*, traduzione di Tommaso Landolfi, Milano, Rizzoli 1975; id., *I demoni*, traduzione di Alfredo Polledro, Torino, Einaudi 1972; id., *I fratelli Karamazov*, traduzione di Alfredo Polledro, Milano, Garzanti 1974; Lev Tolstoj, *Anna Karenina*, traduzione di Pietro Zveteremich, ivi 1965; id., *La morte di Ivan Il'ič*, traduzione di Giovanni Buttafava, ivi 1975; Anton Čechov, *La signora col cagnolino* e *Nella bassura*, traduzioni di Ercole Reggio e Marussia Shkirmantova, in *Racconti*, ivi 1975; id., *Il gabbiano*, traduzione di Angelo Maria Ripellino, Torino, Einaudi 1970; Maksim Gor'kij, *Sul legname flottante*, traduzione di Giuseppe Donnini e Agostino Villa, in *Varenka Olesova e altri racconti*, Roma, Editori Riuniti 1958.

È difficile astenersi dal conforto dell'ironia, dal lusso del disprezzo, quando si considera il disastro che mani remissive, obbedienti tentacoli guidati dal gonfio polipo dello Stato, sono riuscite a fare di quella cosa ardente, libera e fantasiosa che è la letteratura. Dirò di più: ho imparato a far tesoro del mio disgusto, perché so che, standomi questo così a cuore, sto salvando ciò che posso dello spirito della letteratura russa. Subito dopo il diritto di creare, quello di criticare è il dono più ricco che possa offrire la libertà di pensiero e di parola. Voi che vivete nella libertà, in quell'aria aperta spirituale in cui siete nati e cresciuti, rischiate di recepire le storie di vita carceraria provenienti da terre remote come esagerazioni diffuse da ansanti fuggiaschi. Che esista un paese dove per quasi un quarto di secolo la letteratura si è limitata a illustrare gli slogan propagandistici di un'azienda di mercanti di schiavi, appare quasi incredibile a persone per le quali leggere e scrivere libri significa avere ed esprimere opinioni personali. Ma, anche se non credete nell'esistenza di queste condizioni, potete almeno immaginarle, e una volta che le avrete immaginate vi renderete conto con nuova purezza e fierezza del valore dei veri libri scritti da uomini liberi per essere letti da uomini liberi.*

* Si tratta di un unico foglietto senza titolo, col numero 18, che, a quanto pare, costituisce tutto ciò che rimane di un panorama introduttivo della letteratura sovietica che VN premetteva alle proprie lezioni sui grandi scrittori russi. (*n.d.c.*)

LEZIONI DI LETTERATURA RUSSA



I'm a rather poor speaker, I must see my words before saying them and their hallucination may cause me to stumble. Hence these notes.

Russian Writers, Censors and Readers.

(read at Festival of Arts, Cornell, 10 April 1958)

The notion: "Russian literature" -- "Russian literature" as an immediate idea, this notion in the minds of non-Russians is generally limited to the awareness of Russia's having produced half a dozen great masters of prose between the middle of the Nineteenth century and the first decade of the Twentieth. This notion is ampler in the minds of Russian readers since it comprises in addition to the novelists -- some of them unknown here -- a number of untranslatable poets; but even so, the native mind remains focussed on the resplendent orb of the Nineteenth century. In other words "Russian literature" is a recent event. It is also a limited event, and the foreigner's mind tends to regard it as something complete, something finished, once for all. This is mainly due to the bleakness of the typically regional literature produced during the last four decades under the Soviet rule.

I calculated once that the acknowledged best in the way of Russian fiction and poetry produced since the beginning of last century runs to about 23,000 pages of ordinary print. It is evident that neither French nor English literature can be so compactly handled. They sprawl over many more centuries, the number of masterpieces is formidable -- and this brings me to my first point. If we exclude one medieval masterpiece, the beautifully

La prima pagina della lezione su «Scrittori, censori e lettori russi».

SCRITTORI, CENSORI E LETTORI RUSSI *

La «letteratura russa», come concetto, come idea immediata, nella mente dei non russi si limita generalmente alla consapevolezza del fatto che la Russia, tra la metà dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento, ha prodotto una mezza dozzina di grandi maestri della prosa. Per i lettori russi questo concetto è più ampio, in quanto comprende, oltre ai romanzieri, un certo numero di poeti non traducibili; tuttavia, il pensiero degli indigeni continua a convergere sulla splendente costellazione del XIX secolo. In altre parole, «letteratura russa» è un evento recente. È anche un evento limitato, e lo straniero tende a considerarlo come qualcosa di compiuto, qualcosa di irrimediabilmente finito. Ciò si deve in gran parte allo squallore della letteratura tipicamente provinciale prodotta negli ultimi quattro decenni sotto il dominio sovietico.

Ho calcolato una volta che il meglio riconosciuto della narrativa e della poesia russa prodotto a partire dall'inizio del secolo scorso copre circa 23.000 pagine normali a stampa. È evidente che né la letteratura francese né quella inglese potrebbero essere compresse in uno spazio così limitato. Esse si espandono per molti più secoli; e il numero dei capolavori è impressionante. Vengo così al primo punto del mio ragionamento. Se escludiamo un unico capolavoro medievale, la cosa bella e comoda della prosa russa è il suo essere interamente contenuta nell'anfora di un secolo — con in più un piccolo bricco di panna costituito da quel soprappiù che può essersi accumulato in seguito. Un solo secolo, il XIX, è stato sufficiente a un paese che non aveva in pratica una propria tradizione letteraria, per creare una letteratura che, per il valore artistico, per l'influenza esercitata, per tutto insomma tranne che per la mole, eguaglia la gloriosa pro-

* Conferenza letta al Festival of the Arts, Cornell University, 10 aprile 1958.

duzione dell'Inghilterra e della Francia, che pure cominciarono molto tempo prima a sfornare capolavori permanenti. Questo miracoloso flusso di valori estetici in una civiltà così giovane sarebbe stato impossibile se in tutti gli altri rami della vita intellettuale la Russia ottocentesca non fosse pervenuta, con la stessa anormale rapidità, a un livello di cultura anch'esso pari a quello delle più antiche nazioni dell'Occidente. So benissimo che il riconoscimento di questa cultura della Russia del passato non è parte integrante dell'idea che della storia russa si è fatto uno straniero. La questione dell'evoluzione del pensiero liberale nella Russia prerivoluzionaria è stata totalmente messa in ombra e deformata dalla scaltra propaganda comunista degli anni venti e trenta di questo secolo. Essi hanno usurpato l'onore d'aver civilizzato la Russia. Ma è anche vero che ai tempi di Puškin e di Gogol' la grande maggioranza della nazione russa veniva lasciata fuori al freddo in un velo di lenta neve oltre le luminose finestre ambrate e questa era una conseguenza tragica del fatto che la più raffinata cultura europea era arrivata troppo in fretta in un paese famoso per le sue sventure, famoso per la miseria delle sue innumerevoli umili vite — ma questa è un'altra storia.

O forse no. Nell'atto di delineare un'immagine della storia della recente letteratura russa, o più precisamente nell'atto di definire le forze che lottarono per impadronirsi dell'anima dell'artista, se avrò fortuna, potrò attingere a quel pathos profondo che è proprio di tutta la vera arte, dovuto alla scissione tra i suoi valori eterni e le sofferenze di un mondo disorientato — mondo al quale, in effetti, è difficile dar torto se considera la letteratura un lusso o un giocattolo quando non può essere adoperata come una guida aggiornata.

Una delle consolazioni di un artista è che in un paese libero egli non è realmente costretto a produrre guide. Ora, da questo limitato punto di vista, la Russia ottocentesca era, curiosamente, un paese libero: libri e scrittori potevano essere vietati e esiliati, i censori potevano essere furfanti e cretini, gli zar coi basettoni potevano pestare i piedi e tempestare; ma quella mirabolante scoperta dell'epoca sovietica che è il metodo per costringere l'intera corporazione letteraria a scrivere ciò che lo Stato ritiene opportuno — questo metodo non esisteva nella vecchia Russia, anche se sicuramente molti statisti reazionari speravano di trovare un tale strumento. Un acceso determinista potrebbe sostenere che tra una rivista che in un paese democratico esercita una pressione finanziaria sui propri collaboratori per costringerli a stillare ciò che richiede il cosiddetto pubblico dei lettori — tra questa e la pressione più diretta cui ricorre uno Stato di polizia per indurre un autore a perfezionare il proprio romanzo con un appropriato messaggio politico, si può sostenere che tra questi due tipi di pressioni ci sia soltanto una differenza di grado; e invece non è vero, per la semplice ragione che in un paese libero ci sono molti periodici e molte ideologie differenti, mentre in una dittatura c'è un solo governo. È dunque una differenza di qualità. Se io, scrittore americano, decido di scrivere un romanzo non convenzionale su, mettiamo, un ateo felice, un bostoniano indipendente, che sposa una bella ragazza negra, atea anche lei, ha un mucchio di figli, tanti piccoli simpatici agnostici, e vive una vita bella, dolce e felice sino a 106 anni, quando muore tranquillamente nel sonno — è perfettamente possibile che, nonostante il suo brillante ingegno, signor Nabokov, noi sentiamo (in casi del genere, non *pensiamo, sentiamo*) che nessun editore americano potrebbe correre il rischio di pubblicare un libro del genere, semplicemente perché nessun libraio sarebbe disposto a venderlo. Questa è l'opinione di un editore, e ognuno ha il diritto di avere un'opinione. Nessuno però mi esilierebbe nei ghiacci dell'Alaska una volta che il mio ateo felice fosse stato, nonostante tutto, pubblicato da un'oscura casa editrice sperimentale; e d'altro canto in America il governo non ordina mai agli scrittori di produrre magnifici romanzi sulle gioie della libera iniziativa e delle preghiere del mattino. In Russia, prima del regime sovietico, c'erano delle restrizioni, ma non si impartivano ordini agli artisti. Questi artisti — scrittori, compositori e pittori dell'Ottocento — erano abbastanza convinti di vivere in un paese d'oppressione e di schiavitù, ma avevano qualcosa che possiamo apprezzare soltanto ora, e cioè l'immenso vantaggio sui loro nipoti della Russia moderna di non essere costretti a dire che non c'era oppressione e non c'era schiavitù.

Delle due forze che lottavano contemporaneamente per impadronirsi dell'anima dell'artista, dei due critici che giudicavano il suo lavoro, il primo era il governo. Per tutto il secolo scorso, il governo fu costantemente consapevole del fatto che tutto ciò che d'insigne e di originale veniva prodotto nel campo del pensiero creativo era una nota discordante e un avvicinamento alla rivoluzione. La vigilanza governativa nella sua forma più pura fu perfettamente espressa dallo zar Nicola I negli anni 1830 e 1840. La sua gelida personalità permeava il paese assai più profonda-

mente del filisteismo dei suoi successori, e il suo attaccamento alla letteratura sarebbe stato commovente se fosse realmente partito dal cuore. Con singolare perseveranza si sforzò di essere tutto per gli scrittori russi del suo tempo — un padre, un padrino, una bambinaia, una balia, un direttore di prigione e un critico letterario riuniti in una sola persona. Qualunque qualità potesse aver rivelato nella propria professione di re, bisogna riconoscere che nei suoi rapporti con la musa russa fu nei momenti peggiori un feroce tiranno, in quelli migliori un pagliaccio. Il sistema di censura da lui elaborato durò sino agli anni 1860, fu alleviato dalle grandi riforme di quel decennio, tornò a irrigidirsi negli ultimi anni del secolo, si attenuò per un breve periodo nel primo decennio del Novecento e fece clamorosamente e pesantemente ritorno con i Soviet dopo la Rivoluzione.

Nella prima metà dell'Ottocento, funzionari impiccioni, capi di polizia convinti che Byron fosse un rivoluzionario italiano, vecchi e tronfi censori, giornalisti al soldo del governo, le chiese poco rumorose, ma suscettibili e estremamente caute, questa combinazione di princìpi monarchici, settarismo e burocrazia servile costituiva un ostacolo ingombrante per gli scrittori, ma concedeva loro anche il sottile piacere di punzecchiare e deridere il governo in mille modi abili e squisitamente sovversivi che la stupidità governativa non era in grado di fronteggiare. Uno sciocco può essere un tipo pericoloso, ma l'avere un vertice così vulnerabile fa del pericolo uno sport di prim'ordine; e quali che fossero i difetti della vecchia amministrazione russa, bisogna ammettere che aveva almeno una virtù straordinaria — la mancanza d'intelligenza. In un certo senso, il compito del censore era reso più difficile dal dover districare astruse allusioni politiche anziché colpire soltanto scoperte oscenità. Certo, ai tempi dello zar Nicola I, un poeta russo doveva stare attento e le imitazioni di Puškin da piccanti modelli francesi, come Parny o Voltaire, furono represse dalla censura senza alcuna difficoltà. La prosa però era castigata. La letteratura russa non aveva una tradizione rinascimentale di vigorosa schiettezza come altre letterature, e ancor oggi il romanzo russo resta il più casto di tutti. In quanto poi alla letteratura del periodo sovietico, siamo alla purezza personificata. Non si riesce a immaginare un russo che scriva, per esempio, *L'amante di Lady Chatterley*.

La prima delle forze che si battevano per impossessarsi dell'artista era dunque il governo. La seconda era la critica antigo-

vernativa, socialmente impegnata, utilitaristica, i pensatori politici radicali dell'epoca. Bisogna sottolineare che questi uomini, per cultura, onestà, aspirazioni, attività intellettuale e virtù umane erano incommensurabilmente superiori ai mascalzoni al soldo del governo o ai vecchi rimbambiti reazionari raccolti intorno al vacillante trono. Al critico radicale interessava esclusivamente il benessere del popolo e considerava ogni cosa — letteratura, scienza o filosofia — soltanto un mezzo per migliorare la situazione sociale ed economica dei diseredati e per modificare la struttura politica del paese. Era incorruttibile, eroico, indifferente alle privazioni dell'esilio, ma anche alle finezze dell'arte. Questi uomini che combattevano il dispotismo — l'ardente Belinskij negli anni 1840, i caparbi Černyševskij e Dobroljubov negli anni 1850 e 1860, il noioso anche se ben intenzionato Michajlovskij e altre dozzine di uomini onesti e ostinati — possono essere raggruppati sotto un'unica voce: radicalismo politico affiliato ai vecchi pensatori sociali francesi e ai materialisti tedeschi, che preannunciava il socialismo rivoluzionario e l'imperturbabile comunismo di anni più recenti e che non bisogna confondere con il liberalismo russo vero e proprio, assolutamente simile alla democrazia più avanzata dell'Europa occidentale e degli Stati Uniti. Sfogliando vecchi periodici degli anni 1860 e 1870, si resta stupiti dalle idee violente che questi uomini riuscivano a esprimere in un paese governato da un monarca assoluto. Ma, nonostante le loro virtù, questi critici radicali per quanto concerne l'arte erano dannosi quanto il governo. Combattevano il dispotismo, ma elaborarono un proprio dispotismo particolare. Le esigenze, i suggerimenti, le teorie che cercavano di imporre erano irrilevanti rispetto all'arte quanto il convenzionalismo della pubblica amministrazione. Ciò che chiedevano a un autore era un messaggio sociale e basta, e dal loro punto di vista un libro era buono solo se poteva giovare praticamente al benessere del popolo. C'era nel loro fervore un vizio disastroso. Sinceramente e coraggiosamente, propugnavano la libertà e l'eguaglianza, ma contraddicevano questo loro credo sforzandosi di assoggettare l'arte alle battaglie politiche del momento. Se secondo gli zar gli autori dovevano essere i servi dello Stato, per i critici radicali essi dovevano essere i servi delle masse. Queste due linee di pensiero erano destinate a incontrarsi e ad allearsi quando finalmente, nella nostra epoca, un regime di tipo nuovo, sintesi di una triade hegeliana, associò l'idea delle masse a quella dello Stato.

Uno dei migliori esempi dello scontro tra l'artista e i suoi critici negli anni venti e trenta del XIX secolo è il caso di Puškin, il primo grande scrittore russo. La burocrazia, con lo zar Nicola in testa, era furiosamente irritata da quest'uomo, che anziché comportarsi da buon servitore dello Stato nei ranghi dell'amministrazione ed esaltare le virtù convenzionali nei suoi scritti (se proprio doveva scrivere), componeva versi estremamente arroganti e estremamente indipendenti e estremamente perfidi che palesavano una pericolosa libertà di pensiero nella novità della versificazione, nell'audacia della fantasia sensuale e nella tendenza a prendersi gioco di tiranni grandi e piccoli. La Chiesa deplorava la sua frivolezza. I funzionari di polizia, gli alti burocrati e i critici al soldo del governo lo definivano un verseggiatore superficiale; e poiché si rifiutava di servirsi della penna per copiare noiosi documenti in un ufficio governativo, Puškin, uno dei più colti europei del suo tempo, veniva tacciato di ignorante dal conte Thingamabob e di tonto dal generale Donnerwetter. I metodi usati dallo Stato per soffocare il genio di Puškin furono la condanna all'esilio, la censura feroce, le vessazioni continue, gli ammonimenti paterni e infine un atteggiamento favorevole a quelle canaglie che alla fine indussero Puškin a battersi in duello mortale con uno spregevole avventuriero venuto dalla Francia monarchica.

D'altra parte i critici radicali, che avevano un'enorme influenza e che, a dispetto della monarchia assoluta, riuscivano a esprimere le proprie opinioni e speranze rivoluzionarie su periodici molto letti — questi critici radicali che sbocciarono negli ultimi anni della breve vita di Puškin, erano anch'essi furiosamente irritati da quest'uomo che, anziché comportarsi come un buon servitore del popolo e delle lotte sociali, scriveva versi estremamente sottili, estremamente indipendenti e estremamente fantasiosi su ogni possibile argomento e la cui stessa varietà d'interessi diminuiva in certo qual modo il valore delle intenzioni rivoluzionarie riconoscibili nelle sue casuali, troppo casuali, stoccate a tiranni grandi e piccoli. L'audacia del suo verseggiare era deplorata come ornamento aristocratico; il suo distacco d'artista era definito un delitto sociale; scrittori mediocri ma solidi pensatori politici lo definivano un verseggiatore superficiale. Negli anni 1860 e 1870, critici famosi, idoli dell'opinione pubblica, tacciarono Puškin di ignorante proclamando con forza che un buon paio di stivali erano per il popolo russo ben più importanti di tutti i Puškin e gli Shakespeare del mondo. Mettendo a

confronto gli epiteti usati dagli estremisti radicali e quelli usati dagli estremisti monarchici per il massimo poeta russo, si resta colpiti dalla loro spaventosa somiglianza.

Il caso di Gogol' negli anni 1830 e 1840 fu un po' diverso. Per prima cosa mi sia concesso dire che la sua commedia *L'ispettore generale* e il suo romanzo *Le anime morte* sono prodotti della fantasia gogoliana, dei suoi incubi personali popolati di particolari incomparabili folletti. Non sono e non potevano essere un ritratto della Russia del suo tempo, poiché, tra l'altro, lui la Russia la conosceva appena; e di fatto la sua incapacità di scrivere una continuazione delle *Anime morte* fu dovuta al fatto che non disponeva di dati sufficienti e non poteva utilizzare gli omini della sua fantasia per un'opera realistica che servisse a rigenerare moralmente il paese. Ma i critici radicali scorsero nella commedia e nel romanzo un atto d'accusa contro la corruzione, la grossolanità, l'iniquità del governo e della schiavitù. Si leggeva nelle sue opere un intento rivoluzionario e Gogol', cittadino timoroso e rispettoso delle leggi con molti amici influenti nel Partito conservatore, era talmente spaventato dalle cose che venivano trovate in queste sue opere che negli scritti successivi si sforzò di dimostrare che commedia e romanzo, lungi dall'essere rivoluzionari, si conformavano in realtà alla tradizione religiosa e al misticismo al quale avrebbe teso la sua evoluzione successiva. Dostoevskij fu esiliato e rischiò di essere giustiziato dal governo quando era giovane per qualche leggerezza nelle sue scelte politiche; ma poi, quando esaltò nei suoi scritti le virtù dell'umiltà, della sottomissione e della sofferenza, fu massacrato sulla pagina dai critici radicali. E questi stessi critici attaccarono furiosamente Tolstoj per aver descritto quelli che essi definivano i romantici amorazzi di dame e gentiluomini titolati, mentre la Chiesa lo scomunicava per la sua audacia nell'elaborare una fede del tutto personale.

Credo che questi esempi siano sufficienti. Si può dire, senza molto esagerare, che quasi tutti i grandi scrittori russi dell'Ottocento passarono per questo strano duplice purgatorio.

Poi il meraviglioso Ottocento finì. Čechov morì nel 1904, Tolstoj nel 1910. Sorse allora una nuova generazione di scrittori, un ultimo sprazzo di sole, un tumultuoso turbine di talenti. Nei due decenni che precedettero la Rivoluzione, ci fu la brillante fioritura del modernismo, in prosa, in poesia e in pittura. Andrej Belyi, un precursore di James Joyce, Aleksandr Blok, il simbolista, e vari altri poeti d'avanguardia si presentarono sul

palcoscenico illuminato. Quando poi, meno di un anno dopo la Rivoluzione liberale, i capi bolscevichi rovesciarono il regime democratico di Kerenskij e inaugurarono il loro regno del terrore, quasi tutti gli scrittori russi se ne andarono all'estero; alcuni invece, per esempio il poeta futurista Majakovskij, rimasero. Gli osservatori stranieri confondevano la letteratura avanzata con la politica avanzata e su questa confusione si gettò con entusiasmo, promuovendola e tenendola in vita, la propaganda sovietica all'estero. In realtà Lenin in arte era un filisteo, un borghese, e sin dall'inizio il governo sovietico cominciò a gettare le basi per una letteratura rozza, provinciale, politica, controllata dalla polizia, profondamente conservatrice e convenzionale. Il governo sovietico, con un'ammirevole franchezza ben diversa dai timidi, abborracciati e poco convinti tentativi della vecchia amministrazione, proclamò che la letteratura era uno strumento dello Stato; e negli ultimi quarant'anni si è portato avanti con molta intelligenza questo felice accordo tra il poeta e il poliziotto. Il risultato è la cosiddetta letteratura sovietica, una letteratura convenzionalmente borghese nello stile e inesorabilmente monotona nella docile interpretazione di questa o quella linea governativa.

È interessante notare che non c'è nessuna differenza sostanziale tra ciò che volevano dalla letteratura i fascisti occidentali e ciò che vogliono i bolscevichi. Mi si permetta di citare: «La personalità dell'artista dovrebbe svilupparsi liberamente e senza restrizione. C'è però una cosa che noi chiediamo: un riconoscimento del nostro credo». Parlava così uno dei capi nazisti, il dottor Rosenberg, ministro della Cultura nella Germania hitleriana. Un'altra citazione: «Ogni artista ha il diritto di creare liberamente; ma noi comunisti dobbiamo guidarlo secondo un piano». Parlava così Lenin. Sono entrambe citazioni testuali, e la loro somiglianza sarebbe assai divertente se la cosa non fosse così triste.

«Noi guidiamo le vostre penne» — questa, dunque, la legge fondamentale imposta dal Partito comunista, e ci si aspettava ne derivasse una letteratura «vitale». Il corpo tondo della legge aveva delicati tentacoli dialettici: il passo successivo fu di pianificare l'opera dello scrittore con la stessa accuratezza con cui si pianificava il sistema economico del paese, e questo prometteva allo scrittore quella che i funzionari comunisti definivano con un sorrisetto «un'infinita varietà di temi», poiché ogni svolta della strada economica e politica comportava una svolta della

letteratura; un giorno la parola d'ordine era «fabbriche»; l'indomani «fattorie»; poi «sabotaggio»; poi «Armata rossa» ecc. ecc. (quale varietà!); con gli scrittori sovietici che sbuffando e ansimando correvano precipitosamente da un ospedale modello a una miniera o a una diga modello, sempre con la paura mortale di non essere sufficientemente agili nell'esaltare un decreto sovietico o un eroe sovietico, entrambi destinati alla soppressione il giorno stesso della pubblicazione del libro.

Nei suoi quarant'anni di dominio assoluto il governo sovietico non si è mai lasciato sfuggire il controllo delle arti. Ogni tanto la vite viene allentata un momento, per vedere cosa succederà, e si fa qualche modesta concessione al diritto all'espressione individuale; e gli stranieri ottimisti esaltano il nuovo libro come una protesta politica, per quanto mediocre possa essere. Conosciamo tutti questi massicci best-seller, *Il placido Don*, *Non di solo pane* e *La baracca di Zed* — montagne di banalità, altipiani di luoghi comuni, che i recensori stranieri definiscono «poderosi» e «avvincenti». Ma, purtroppo, anche quando uno scrittore sovietico raggiunge il livello letterario, diciamo, di un Upton Lewis — tanto per non far nomi — resta lo squallido fatto che il governo sovietico, l'organismo più filisteo che esista al mondo, non può autorizzare l'esistenza della ricerca individuale, del coraggio creativo, del nuovo, dell'originale, del difficile, dello strano. E non lasciamoci ingannare dall'estinzione naturale dei vecchi dittatori. Non è cambiato niente nella filosofia dello Stato quando Lenin è stato sostituito da Stalin, e non è cambiato niente ora, con l'ascesa al potere di Chruščëv, o Chrùscev o come diavolo si chiama. Mi si permetta di citare una sua frase sulla letteratura pronunciata a una recente assemblea di Partito (giugno 1957). Ecco che cosa ha detto: «L'attività creativa nel campo della letteratura e dell'arte dev'essere permeata dello spirito della lotta per il comunismo, deve impregnare gli animi di ottimismo, di forza di convinzione, deve sviluppare la consapevolezza socialista e la disciplina di gruppo». Mi piacciono questo stile collettivo, questi toni retorici, queste clausole didattiche, questo gergo giornalistico a valanga.

Poiché all'immaginazione e al libero arbitrio di un autore è posto un limite preciso, ogni romanzo proletario non può che finire bene, con il trionfo dei Soviet, e di conseguenza lo scrittore deve affrontare il terribile compito di tessere una trama interessante il cui punto d'arrivo è già ufficialmente noto in anticipo al lettore. In un *thriller* anglosassone, il cattivo viene in genere pu-

nito e l'uomo forte e taciturno conquista di solito la debole e cinguettante ragazza, ma nei paesi occidentali non esiste una legge che vieti una storia non conforme a questa prediletta tradizione, e quindi noi speriamo sempre che il tizio malvagio ma romantico la passi liscia e che il caio buono ma noioso venga alla fine snobbato dalla capricciosa eroina.

Ma un autore sovietico questa libertà non ce l'ha. Il suo epilogo è stabilito per legge, e il lettore lo conosce quanto lo scrittore. Come può dunque l'autore tenere sulla corda il suo pubblico? Be', qualche trucco lo hanno scoperto. Anzitutto, poiché l'idea del lieto fine non concerne i personaggi ma lo Stato di polizia, e poiché è lo Stato sovietico il vero protagonista di ogni romanzo sovietico, possiamo avere qualche personaggio secondario che — per quanto buon bolscevico — muore di morte violenta, purché alla fine trionfi l'idea dello Stato perfetto; in effetti alcuni astuti scrittori hanno notoriamente organizzato le cose in modo che nell'ultima pagina la morte dell'eroe comunista *sia* il trionfo del'idea comunista: io muoio perché viva l'Unione Sovietica. Questo è uno dei modi — ma è un modo pericoloso, perché l'autore può essere accusato di aver ucciso il simbolo insieme con l'uomo, il ragazzo sul ponte in fiamme insieme con l'intera flotta. Se però è cauto e abile, attribuirà al comunista destinato a morire qualche piccola debolezza, qualche lieve — oh, lievissima! — deviazione politica o qualche vena di eclettismo borghese, che, senza incidere sul pathos delle sue gesta e della sua morte, sia legalmente sufficiente a giustificare il suo disastro personale.

Un abile scrittore sovietico procede radunando un certo numero di personaggi impegnati nella creazione di una fabbrica o di una fattoria più o meno nello stesso modo in cui un autore di gialli raduna un certo numero di persone in una casa di campagna o in un vagone ferroviario dove sta per essere commesso un omicidio. Nel racconto sovietico l'idea delittuosa assumerà la forma di un nemico segreto che interferisce nel funzionamento e nella progettazione dell'impresa sovietica di cui si parla. E, come in un normale giallo, i vari personaggi saranno presentati in modo tale che il lettore non saprà mai con certezza se il tipo duro e tetro è davvero un cattivo e se l'allegro e insinuante compagnone è realmente buono. Al posto del detective abbiamo qui un anziano operaio che ha perso un occhio nella Guerra civile russa o una splendida e sana giovane donna mandata dal Partito a indagare perché la produzione di una certa merce diminuisca in maniera così allarmante. I personaggi — gli operai, per esempio — sono scelti in modo da comprendere tutte le sfumature della coscienza politica, e alcuni sono quindi solidi e onesti realisti, altri ricordano con nostalgia i primi anni della Rivoluzione, altri ancora pur non avendo né cultura né esperienza hanno una ricca dose di sana intuizione bolscevica. Il lettore tiene conto delle azioni e dei dialoghi, e tiene anche conto di certi accenni e cerca di scoprire chi di loro è sincero e chi ha un oscuro segreto da nascondere. L'intreccio si complica e quando si arriva al *climax* e il cattivo viene smascherato dalla forte e taciturna ragazza, noi scopriamo quello che forse avevamo già sospettato — che l'uomo che stava sabotando la fabbrica non è il brutto, piccolo e vecchio operaio con l'abitudine di sbagliare le citazioni marxiste, e sia benedetta la sua piccola anima piena di buone intenzioni, ma il tizio bonario e disinvolto espertissimo di marxismo; e il suo oscuro segreto è che il cugino della sua matrigna era nipote di un capitalista. Ho avuto in mano romanzi nazisti che dicevano le stesse cose in termini di razzismo. A parte la somiglianza strutturale con il tipo più banale di romanzo giallo, dobbiamo notare qui anche un aspetto «pseudoreligioso». Il piccolo e vecchio operaio che si rivela il migliore di tutti è una sorta di oscena parodia del povero di spirito, ma pieno di coraggio e di fede che erediterà il Regno dei cieli, mentre il brillante fariseo finirà dall'altra parte. Date le circostanze, nei romanzi sovietici è particolarmente divertente il tema romantico. Ne cito due esempi scelti a caso. Il primo è un passo del *Grande cuore*, un romanzo di Antonov pubblicato a puntate nel 1957:

Olga taceva.

«Ah», esclamò Vladimir. «Perché non puoi amarmi come io ti amo?».

«Io amo il mio paese», disse lei.

«Anch'io», esclamò lui.

«E c'è qualcosa che amo ancora di più», continuò Olga, liberandosi dall'abbraccio del giovane.

«Ed è?» domandò lui.

Olga lo guardò con i suoi limpidi occhi azzurri e rispose: «È il Partito».

L'altro esempio è tratto da un romanzo di Gladkov, *Energia*:

Il giovane operaio Ivan afferrò il trapano. Non appena sentì la superficie del metallo, cominciò ad agitarsi e un brivido d'ec-

citazione gli percorse il corpo. Il frastuono assordante del trapano costrinse Sonja ad allontanarsi da lui. Poi lei gli posò una mano sulla spalla e gli solleticò i capelli sull'orecchio...

Allora lo guardò e il berrettino appollaiato sui suoi riccioli lo canzonava e lo provocava. Sembrava che una scarica elettrica avesse trafitto i due giovani nello stesso momento. Egli respirò a fondo e strinse con maggior decisione il proprio utensile.

Ho descritto, spero più con disprezzo che con dispiacere, le forze che si battevano per l'anima dell'artista nell'Ottocento e l'oppressione finale cui l'arte è stata assoggettata dallo Stato di polizia sovietico. Nell'Ottocento, il genio non solo sopravviveva ma fioriva, perché l'opinione pubblica era più forte di qualsiasi zar e perché, d'altra parte, il buon lettore non accettava il controllo delle idee utilitaristiche dei critici progressisti. Oggi che in Russia l'opinione pubblica è stata completamente schiacciata dal governo, il buon lettore può forse ancora esistere, a Tomsk o a Atomsk, ma la sua voce non si sente, la sua dieta è controllata, la sua mente isolata da quelle dei suoi fratelli stranieri. Ho detto i suoi fratelli — ed è questo il punto: perché come la famiglia universale degli scrittori di talento supera le barriere nazionali, così il lettore dotato è una figura universale, non soggetta a leggi spaziali o temporali. È lui — il buon lettore, l'eccellente lettore — che ha salvato più e più volte l'artista dalla distruzione per mano degli imperatori, dei dittatori, dei preti, dei puritani, dei filistei, dei politici, dei poliziotti, dei direttori delle poste e dei pedanti. Mi si permetta di definire questo ammirevole lettore. Non appartiene a una nazione o a una classe specifica. Non c'è direttore di coscienza o club del libro che possa gestire la sua anima. Il suo modo d'accostarsi a un'opera di narrativa non è determinato da quelle emozioni giovanili che portano il lettore mediocre a identificarsi con questo o quel personaggio e a «saltare le descrizioni». Il buon lettore, il lettore ammirevole, non s'identifica con il ragazzo o la ragazza del libro, ma con il cervello che quel libro ha pensato e composto. Non cerca in un romanzo russo informazioni sulla Russia, perché sa che la Russia di Tolstoj o di Čechov non è la Russia della storia ma un mondo specifico immaginato e creato da un genio individuale. Al lettore ammirevole non interessano le idee generali; ma la visione particolare. Gli piace il romanzo non perché gli permette di inserirsi nel gruppo (per usare un diabolico luogo comune delle scuole avanzate); gli piace perché assorbe e capisce ogni

particolare del testo, gode di ciò che l'autore voleva fosse goduto, sorride interiormente e dappertutto, si lascia eccitare dalle magiche immagini del grande falsario, del fantasioso falsario, del prestigiatore, dell'artista. In realtà, di tutti i personaggi creati da un grande artista, i più belli sono i suoi lettori.

Riandando sentimentalmente al passato, mi sembra che il lettore russo fosse allora un modello per i lettori, come gli scrittori russi erano un modello per gli scrittori in altre lingue. Iniziava la sua meravigliosa carriera in tenerissima età e donava il proprio cuore a Tolstoj o a Čechov, quando era ancora nella *nursery* e la bambinaia gli portava via *Anna Karenina* e gli diceva: «Su, andiamo, lascia che te lo racconti con le mie parole» (*Daj-ka, ja tebe rasskažu svoimi slovami — slovo = parola*). Era così che il buon lettore imparava a diffidare dei traduttori di capolavori condensati, degli stupidi film sui fratelli Karenin e di tutti gli altri modi di favorire i pigri e di squartare i grandi.

Per riassumere, vorrei sottolineare ancora una volta: Non cerchiamo l'anima russa nel romanzo russo, cerchiamo il genio individuale. Guardiamo il capolavoro e non la cornice — né le facce di altre persone che guardano la cornice.

Il lettore russo nella colta Russia d'un tempo era sicuramente fiero di Puškin e di Gogol', ma lo era altrettanto di Shakespeare o di Dante, di Baudelaire o di Edgar Allan Poe, di Omero o di Flaubert, ed era questa la sua forza. Io ho un certo interesse personale per questa faccenda, perché se i miei padri non fossero stati buoni lettori, difficilmente oggi sarei qui a parlare di queste cose in questa lingua. So perfettamente che ci sono molte cose importanti quanto lo scrivere bene e il leggere bene; ma in ogni cosa è consigliabile arrivare direttamente al dunque, al testo, alla fonte, all'essenza — e soltanto allora sviluppare quelle teorie che possono allettare il filosofo o lo storico, o più semplicemente soddisfare lo spirito del momento. I lettori nascono liberi e dovrebbero rimanere liberi; e questa breve poesia di Puškin, con la quale concluderò la mia chiacchierata, non vale soltanto per i poeti, ma anche per coloro che amano i poeti.

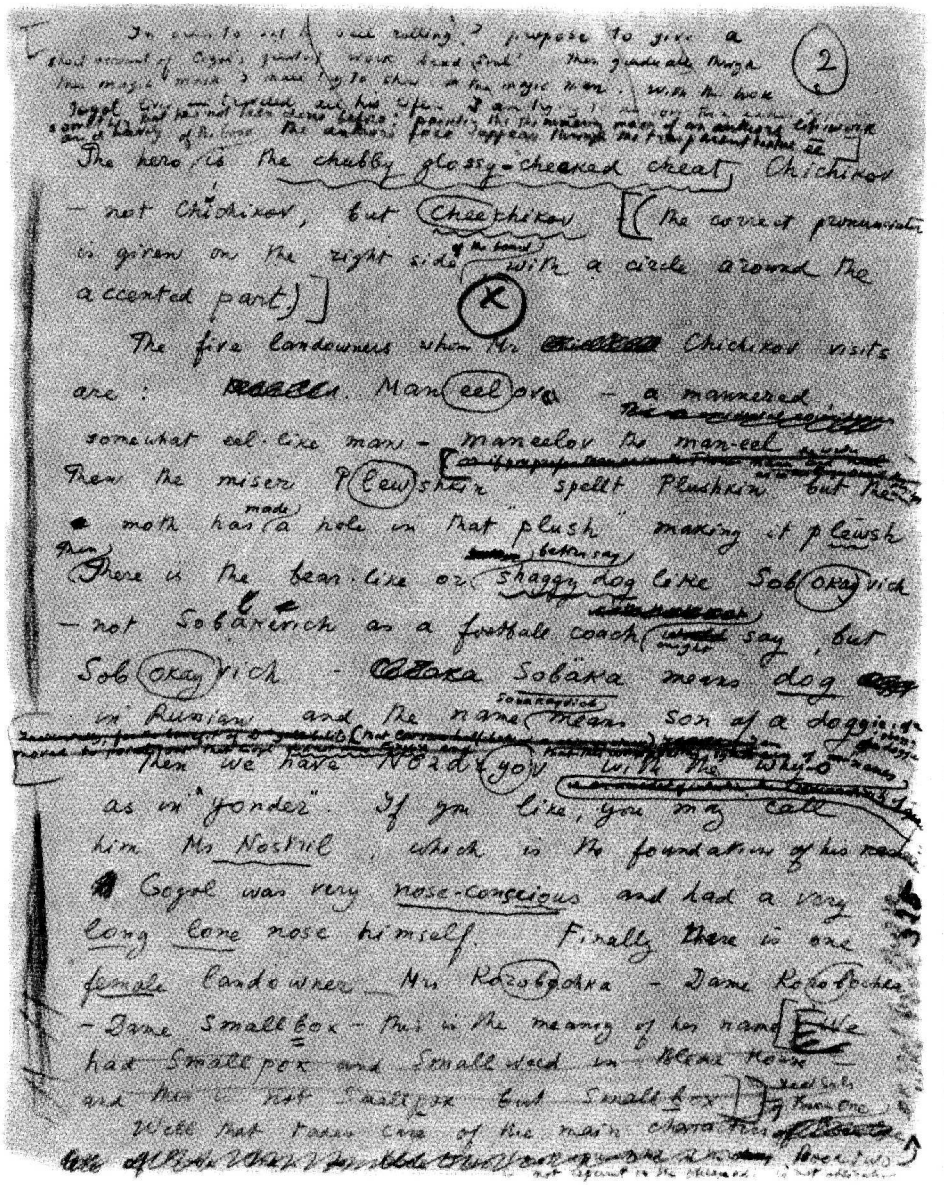
Io do poca importanza a quei celebrati diritti
che hanno per alcuni il fascino delle altezze vertiginose;
io non mi cruccio perché gli dèi rifiutano
di lasciarmi lottare per le rendite,
o di sventare le guerre dei re; e a me

non interessa se la stampa è libera
di gabbare poveri sciocchi o se i censori intralciano
le attuali fantasie di certe birbe scribacchianti.
Queste sono parole, parole, parole. Il mio spirito lotta
per una libertà più profonda, per diritti migliori.
Chi dobbiamo servire — il popolo o lo Stato?
Non importa al poeta — lasciamoli aspettare!
Non dover render conto, essere di se stesso
il vassallo e il signore, piacere solo a sé,
non piegare la schiena, né gli schemi interiori,
o la coscienza per ottener qualcosa che può sembrar
potere ma è casacca di buffone; passeggiare
sulla scia di se stessi, ammirando le divine
beltà della natura e sentire la propria anima
fondersi nell'ardore dell'ispirato disegno dell'uomo
— questa è la vera gioia, questi sono i diritti!

~~From Pushkin~~

I value little those much vaunted rights
that have for some the lure of dizzy heights;
I do not fret because the gods refuse
to let me wrangle over revenues,
or thwart the wars of kings; and 'tis to me
of no concern whether the press be free
to dupe poor oafs or whether censors cramp
the current fancies of some scribbling scamp.
These things are words, words, words. My spirit fights
for deeper Liberty, for better rights.
Whom shall we serve--the people or the State?
The poet does not care,--so let them wait.
To give account to none, to be one's own
vassal and lord, to please oneself alone,
to bend neither one's neck, nor inner schemes,
nor conscience to obtain some thing that seems
power but is a flunkey's coat; to stroll
in one's own wake, admiring the divine
beauties of Nature and to feel one's soul
melt in the glow of man's inspired design
--that is the blessing, those are rights!

(transl. by V.Nabokov)



Una pagina dalla lezione sulle Anime morte *in cui vengono descritti i proprietari terrieri.*

Nikolaj Gogol' (1809-1852)

LE ANIME MORTE (1842)

I critici russi con preoccupazioni sociali vedevano nelle *Anime morte* e nell'*Ispettore generale* una condanna della *pošlost'* sociale emanante dalla Russia provinciale, burocratica e padrona di servi, e perdevano così di vista l'essenziale. Gli eroi di Gogol' sono solo per caso signorotti e funzionari russi; gli ambienti immaginari in cui agiscono e le loro condizioni sociali sono fattori del tutto privi d'importanza — nello stesso modo in cui Monsieur Homais potrebbe essere un uomo d'affari di Chicago o Mistress Bloom la moglie di un maestro di scuola di Višnij-Voločëk. Inoltre, ambienti e condizioni, quali che potessero essere nella «vita reale», furono oggetto di una così profonda trasformazione e ricostruzione nel laboratorio del particolarissimo genio di Gogol' che (come abbiamo già osservato parlando dell'*Ispettore generale*) cercare uno sfondo russo autentico nelle *Anime morte* sarebbe come cercare di farsi un'idea della Danimarca sulla base di quella faccenduola nella torbida Elsinore. E se volete dei «fatti», cerchiamo di scoprire che cosa sapeva Gogol' della provincia russa. Otto ore in una locanda di Podolsk, una settimana a Kursk, quello che aveva visto dal finestrino della sua diligenza e a tutto questo aveva aggiunto i ricordi di una giovinezza essenzialmente ucraina trascorsa a Mirgorod, Nežin e Poltava — tutte cittadine ben lontane dall'itinerario di Čičikov. Ciò che sembra vero è che *Le anime morte* offrono al lettore attento un campionario di gonfie anime morte appartenenti a *pošljaki* (maschi) e *pošljački* (femmine) descritti con quel fervore gogoliano e quella ricchezza di particolari eccentrici che innalzano il tutto al livello di uno straordinario poema epico; e «poema» è in effetti il sottile sottotitolo aggiunto da Gogol' alle *Anime morte*. C'è qualcosa di levigato e di grassoccio nella *pošlost'*, e questa lucentezza, queste morbide curve attiravano l'artista che era in lui. L'immenso sferico *pošljak* (il singolare della parola) Pavel Čičikov che mangia il fico in fondo al latte che beve per ammorbidirsi la gola o danza in camicia da notte al centro della stanza

mentre sugli scaffali gli oggetti oscillano al ritmo della sua giga (e alla fine si colpisce estaticamente il paffuto deretano — il suo vero viso — con il roseo tallone del piede nudo, proiettandosi così nel vero paradiso delle anime morte) sono visioni che trascendono le varietà minori di *pošlost'* riconoscibili negli anonimi ambienti provinciali o nelle piccole iniquità di piccoli funzionari. Ma un *pošljak*, anche se ha le dimensioni colossali di un Čičikov, ha inevitabilmente in sé un buco da qualche parte, una crepa attraverso la quale si vede il verme, il piccolo buffone raggrinzito che se ne sta tutto raggomitolato nelle profondità del vuoto verniciato dalla *pošlost'*. C'era già in partenza qualcosa di leggermente stupido nell'idea di comprare anime morte — anime di servi della gleba morti dopo l'ultimo censimento e per i quali i loro padroni continuavano a pagare la tassa governativa, conferendo loro una sorta di esistenza astratta che comunque era concretamente sentita dalle tasche del signorotto e poteva essere altrettanto «concretamente» sfruttata da Čičikov, il compratore di questi fantasmi. Questa vaga ma ripugnante stupidità rimane per un certo periodo nascosta da un groviglio di complesse macchinazioni. *Moralmente* Čičikov non può essere considerato colpevole di un particolare crimine perché tenta di comprare uomini morti in un paese dove è legale acquistare e dare in pegno uomini vivi. Se mi dipingo la faccia con del blu di Prussia fatto in casa invece di spalmarmela col blu di Prussia venduto dallo Stato che vieta ai privati di fabbricarlo, il mio delitto meriterà sì e no un fuggevole sorriso e nessuno scrittore ne trarrà una Tragedia prussiana. Ma se ho circondato l'intera faccenda di una buona dose di mistero e ho sfoggiato un'astuzia che presupporrebbe le più intricate difficoltà per perpetrare un delitto del genere, e se per aver permesso a un loquace vicino di dare un'occhiata ai miei barattoli di vernice fatta in casa, vengo arrestato e violentemente malmenato da uomini con autentiche facce blu, allora la risata, per quel che vale, si rivolge contro di me. Nonostante la fondamentale irrealtà di Čičikov in un mondo fondamentalmente irreale, il buffone che è in lui si rivela con evidenza perché sin dall'inizio prende una cantonata dopo l'altra. È stupido cercar di comprare anime morte da una vecchia che ha paura dei fantasmi; è un'incredibile mancanza d'acume proporre un così strano affare allo smargiasso e prepotente Nozdrëv. Ripeto però, a beneficio di quanti amano che i libri offrano loro «persone reali», «un delitto reale» e «un messaggio» (quell'orrore supremo attinto dal gergo degli pseudo-ri-

formatori) che *Le anime morte* non darà loro niente. Poiché la colpa di Čičikov è una faccenda puramente convenzionale, il suo destino non può provocare in noi una reazione emotiva. È una ragione in più per far apparire così totalmente e ridicolmente sbagliata l'opinione di quei lettori e critici russi che vedevano nelle *Anime morte* una descrizione realistica delle condizioni esistenti. Ma se si considera il leggendario *pošljak* Čičikov come dovrebbe essere considerato, vale a dire una creatura della particolare specie gogoliana in un particolare tipo di trappola gogoliana, l'idea astratta della truffa, in questa faccenda dell'impegnare servi, prende stranamente corpo e comincia ad assumere un significato ben maggiore che se la vediamo alla luce delle condizioni sociali proprie della Russia di un secolo fa. Le anime morte che lui compra non sono soltanto nomi su un pezzo di carta. Sono le anime morte che riempiono l'aria del mondo gogoliano col loro coriaceo svolazzare, le goffe animucce di Manilov e di Korobočka, delle massaie della cittadina di N., degli altri innumerevoli ometti che pullulano in tutto il libro. Lo stesso Čičikov è soltanto il malpagato rappresentante del diavolo, un commesso viaggiatore dell'Ade, «il nostro Čičikov», come si può immaginare che la ditta Satana & C. chiami questo suo agente bonaccione e dall'aria sana ma dentro di sé tremante e imputridito. La *pošlost'* che Čičikov impersona è uno dei principali attributi del diavolo, nella cui esistenza, è bene precisare, Gogol' credeva assai più seriamente che in quella di Dio. La crepa nell'armatura di Čičikov, quella crepa arrugginita che emana un lieve ma orribile fetore (una scatola bucata di aragoste conservate che qualche stupido pasticcione ha manomesso e dimenticato nella dispensa) è l'apertura organica nella corazza del diavolo. È la stupidità di fondo della *pošlost'* universale.

Čičikov è già condannato in partenza e rotola verso la propria rovina con quel passo lievemente ondeggiante che solo i *pošljaki* e le *pošljački* della città di N. riescono a trovare elegante e gradevole. Nei momenti importanti quando si lancia in uno dei suoi discorsi sentenziosi — con una leggera incrinatura nella sua voce pastosa, il tremolo dei «cari fratelli» — che servono ad annegare le sue vere intenzioni in una melassa di pathos, ecco che applica a se stesso le parole «spregevole verme» e, curiosamente, un vero verme sta corrodendo i suoi organi vitali e diviene improvvisamente visibile se socchiudiamo un poco gli occhi guardando la sua rotondità. Mi torna alla memoria un ma-

nifesto visto nella vecchia Europa che reclamizzava gomme d'automobile e presentava una sorta di essere umano composto interamente di cerchi concentrici di caucciù; nello stesso modo si può dire che il rotondo Čičikov è fatto delle pieghe tese di un enorme verme color carne.

Se il particolare carattere macabro del tema principale del libro è stato adeguatamente chiarito e se i diversi aspetti della *pošlost'* che io ho disordinatamente annotato sono stati collegati in modo tale da formare un fenomeno artistico (il cui *leit-motiv* gogoliano è la «rotondità» della *pošlost'*), allora *Le anime morte* cesserà di essere un racconto umoristico o una denuncia sociale e si potrà quindi parlarne in modo adeguato. Guardiamo quindi un po' più da vicino la sua struttura.

«Nell'androne di una locanda della città di N., capoluogo di governatorato [*così comincia il libro*], entrò una graziosa, piccola vettura [*brička*] a molle, di quelle con cui viaggiano gli scapoli: tenenti colonnelli a riposo, capitani in seconda, proprietari di campagna che possiedono un centinaio d'anime di contadini: in una parola, tutti quelli che si dicono signori di mezza taglia. Nella carrozza sedeva un signore, che non era proprio un bell'uomo, ma non era neppure di brutto aspetto, né troppo grosso né troppo esile; non si poteva dire che fosse anziano, ma neppure, d'altronde, che fosse troppo giovane. Il suo arrivo non sollevò in città il minimo scalpore, e non fu accompagnato da alcunché di singolare: solo due *mužiki* russi, piantati sulla porta d'un'osteria di faccia alla locanda, fecero qualche osservazioncella, che si riferiva del resto piuttosto alla carrozza, che non a colui che vi sedeva dentro. "Non vedi?" disse uno dei due. "Guarda che ruota! Che dici tu; ci arriverebbe quella ruota lì, mettiamo caso, fino a Mosca, o non ci arriverebbe?" "Ci arriverebbe", rispose l'altro. "Ma fino a Kazàn', dico io, mica ci arriverebbe?" "Fino a Kazàn' non ci arriverebbe", rispose l'altro; e con questo la conversazione ebbe termine. C'è ancora d'aggiungere che nel momento in cui la carrozza s'accostava alla locanda, un giovanotto s'era trovato a passare, in bianchi calzoni di bambagino assai stretti e corti, con un frac che aveva grandi pretese di moda, e lasciava risaltare la pettina della camicia, chiusa da una spilla di Tula con pistola di bronzo. Il giovanotto s'era voltato indietro, aveva guardato la carrozza, s'era acchiappato con la mano il berretto, lì lì per volar via con una ventata, e se n'era andato per la sua strada».[1]

La conversazione tra i due «*mužiki* russi» (tipico pleonasma gogoliano) è puramente speculativa. È una sorta di meditazione del tipo «essere o non essere» in forma primitiva. I due non sanno se la *brička* andrà o no a Mosca, come Amleto non si prende la briga di accertarsi di non aver perso per caso il suo stiletto. Ai *mužiki* non interessa il preciso itinerario che seguirà la *brička*; ciò che li affascina è solo il problema di determinare l'immaginaria instabilità della ruota in termini di distanze im-

maginarie; e questo problema sale a un livello di astrazione sublime per il fatto che essi non conoscono l'esatta distanza da N. (luogo immaginario) a Mosca, Kazan' o Timbuctù — e non gliene importa niente. Essi incarnano quella singolare capacità creativa dei russi, così splendidamente evidente nella stessa ispirazione gogoliana, di lavorare sul vuoto. La fantasia è fertile solo quando è futile. Le riflessioni dei due *mužiki* non si basano su niente di tangibile e non portano a risultati materiali; ma è così che nascono la filosofia e la poesia; i critici impiccioni in cerca di una morale potrebbero ipotizzare che la rotondità di Čičikov è destinata a finir male, simboleggiata com'è dalla rotondità di questa ruota malfida. Andrej Belyj, impiccione di genio, vedeva in effetti tutta la prima parte delle *Anime morte* come un circolo chiuso che gira rapidissimo sul suo asse tanto da rendere invisibili i raggi, con il tema della ruota che ritorna a ogni nuova rivoluzione del rotondo Čičikov. Un altro tocco specificamente gogoliano è la figura del passante casuale — di quel giovanotto descritto con improvvisa e del tutto irrilevante dovizia di particolari: entra nel libro come se dovesse restarvi (come sembrano voler fare tanti omuncoli di Gogol' che poi non restano). Qualunque altro scrittore del suo tempo avrebbe cominciato il capoverso successivo dicendo: «Ivan, perché tale era il nome del giovanotto...». E invece no: una folata di vento interrompe il suo guardare ed egli prosegue e non verrà mai più menzionato. Nel brano successivo compare il servo senza faccia della locanda (i suoi movimenti, nell'accogliere i nuovi arrivati, sono talmente rapidi che non si riesce a distinguerne i lineamenti) che ritroviamo un minuto dopo mentre scende dalla camera di Čičikov e ne compita il nome, scritto su un pezzettino di carta, mentre vien giù per la scala: «Pa-vel I-va-no-vič Či-či-kov»; e queste sillabe hanno un valore tassonomico per l'identificazione di questa particolare scala.

Parlando di opere gogoliane come *L'ispettore generale*, mi ha divertito radunare quei personaggi periferici che ravvivano il tessuto dello sfondo. Ma certi personaggi delle *Anime morte* come il servo della locanda o il cameriere personale di Čičikov (che ha un particolarissimo odore del quale permea immediatamente i suoi vari alloggi) non appartengono esattamente alla categoria degli Omuncoli. Con lo stesso Čičikov e con i possidenti di campagna da lui incontrati occupano il proscenio del libro, anche se parlano poco e non hanno un'influenza visibile sul corso delle avventure di Čičikov. Sul piano tecnico, la creazione dei

personaggi periferici della commedia dipende soprattutto dalle allusioni di questo o quel personaggio a individui che non escono mai dalle quinte. In un romanzo però non sarebbe bastata l'assenza di parole o di azioni per dotare i personaggi di questa sorta di esistenza dietro le quinte, non essendoci le luci della ribalta a sottolineare la loro assenza dal palcoscenico. Gogol' però dispone di un altro trucco. I personaggi periferici del suo romanzo sono generati dalle proposizioni subordinate delle sue metafore, dei suoi paragoni o delle sue effusioni liriche. Abbiamo quindi il singolare fenomeno di mere forme verbali che fanno direttamente nascere creature vive. Ecco forse l'esempio più tipico di come questo accade:

«C'era anche il tempo che si prestava alla perfezione: la giornata non era né limpida né tetra, ma d'una certa tinta grigio-chiara — di quella tinta che hanno soltanto le vecchie uniformi dei soldati di guarnigione, di questo esercito pacifico, non c'è che dire, ma un po' intemperante nei giorni festivi».[2]

Non è facile rendere con semplicità in un'altra lingua le curve di questa sintassi generatrice di vita e neanche superare il vuoto logico, o meglio biologico, tra uno scialbo paesaggio sotto un cielo smorto e un vecchio soldato traballante che s'accosta al lettore con un robusto singhiozzo nella festosa periferia della medesima frase. Il trucco di Gogol' consiste nell'uso della parola «*vpročem*» («per il resto», «non c'è che dire», «d'altronde») che funge da collegamento solo in senso grammaticale, ma è soprattutto l'imitazione di un legame logico, dove la parola «soldati» serve solo da vago pretesto per la giustapposizione di «pacifico»; e appena il finto ponte di *vpročem* ha svolto la sua funzione magica, questi miti soldati lo attraversano, barcollando e cantando, per entrare in quell'esistenza periferica che ormai conosciamo.

Quando Čičikov interviene a un ricevimento in casa del Governatore, la casuale citazione dei signori in frac che s'affollano intorno alle dame incipriate nella luce scintillante porta a un paragone in apparenza abbastanza innocente con un ronzio di mosche — e un istante dopo erompe un'altra vita:

«Frac neri spuntavano e vagolavano isolati e a gruppetti qua e là, come vagolano le mosche su un bianco, brillante pan di zucchero al tempo dell'ardente solleone, quando la vecchia dispensiera [*eccoci*] lo spezza e lo spartisce in tanti blocchetti che scintillano davanti alla finestra spalancata: i bambini [*seconda generazione!*] stanno tutti a guardare, raggruppati intorno, seguendo curiosi i movimenti di quelle mani dure che sollevano il martello; e intanto gli *aerei* squadroni delle mosche, innalzandosi sulla lieve *aria* [*una di quelle ripetizioni talmente insite nello stile gogoliano che neanche anni di lavoro su ogni brano potevano eliminare*], entrano a volo sicuri, da padroni assoluti e, approfittando della vista corta della vecchia e del sole che la abbaglia, si spandono sui ghiotti bocconi, dove alla spicciolata, dove in folti gruppi».[3]

Si noterà che, mentre il tempo coperto unito all'immagine del soldato ubriaco vanno a finire in una polverosa lontananza periferica (dove regna Uchovërtov, il torci-orecchie), qui, nella similitudine delle mosche, che è una parodia dei tortuosi paragoni omerici, si descrive un cerchio completo, e dopo tanti volteggi complicati e pericolosi, senza che ci sia una rete tesa sotto di lui, come quella di cui dispongono altri scrittori acrobatici, Gogol' riesce a tornare all'iniziale «isolati e a gruppetti». Molti anni fa in Inghilterra, durante una partita di rugby, ho visto il meraviglioso Obolensky calciare lontano la palla correndo e poi, avendo cambiato idea, tuffarsi in avanti e riprenderla con le mani... e un'impresa del genere è quella compiuta da Nikolaj Vasil'evič.

Altrettanto fertile si dimostra il vigoroso abbaiare dei cani che accoglie Čičikov nella casa della signora Korobočka:

«Intanto i cani si sfogavano in tutti i possibili toni di voce: uno, protendendo in alto la testa, cacciava fuori certe note così prolungate, e con tanto impegno, come se per questo ricevesse Dio sa quale stipendio; un altro ribatteva a fretta come un sacrestano; tra mezzo a questi squillava, come il campanello d'una vettura postale, l'implacabile soprano d'un cucciolo; e su tutti riusciva a dominare un basso, che doveva essere un vecchio, dotato di tarchiata natura canina, giacché ronfava come ronfa un basso profondo quando il concerto è nel pieno del suo svolgimento: i tenori si sollevano sulla punta dei piedi dalla smania che hanno di cacciar fuori ben alta la nota, e quant'altri sono del coro, tutti si protendono verso l'alto, gettando indietro la testa; lui solo affondando il mento mal raso nella cravatta, rannicchiandosi e quasi calandosi sino a terra, emette di laggiù la sua nota alla quale tremano e tintinnano i vetri».[4]

Insomma il latrare di un cane mette al mondo un corista di chiesa. In un altro brano (quando Pavel arriva a casa di Sobakevič) un musicante nasce invece in una maniera più complicata, che ricorda la similitudine tra cielo coperto e soldato ubriaco:

«Avvicinandosi all'ingresso [*Čičikov*] vide affacciarsi di dentro a una finestra, quasi nello stesso istante, due visi: uno femminile in cuffietta, stretto e lungo come un cetriolo, e uno maschile, tondo, largo, come una di quelle zucche di Moldavia, dette *gorljanki*, che servono a fabbricare in terra di Russia le balalaiche, le leggere balalaiche, ornamento e passatempo dell'intra-

prendente giovinotto di vent'anni, civettone e bellimbusto bravo a strizzar l'occhio e a fischiare in sordina alle fanciulle dal candido seno e dal candido collo, raccolte ad ascoltare il mite ronzio di quelle corde».[5]

La complicata manovra compiuta dalla frase per far uscire un musicante di paese dalla massiccia testa di Sobakevič si effettua in tre fasi: il paragone tra questa testa e un particolare tipo di zucca, la trasformazione di questa zucca in un particolare tipo di balalaica e infine il mettere la balalaica nelle mani di un giovane che subito comincia a suonare in sordina, seduto su un tronco con le gambe accavallate (e stivali nuovi di zecca) circondato dai moscerini del tramonto e da ragazze di campagna. Particolarmente notevole è il fatto che questa digressione lirica è suggerita dall'apparizione di quello che al lettore superficiale può sembrare il personaggio più prosaico e apatico del libro.

A volte il personaggio generato da un paragone ha talmente fretta di unirsi alla vita del libro che la metafora sfocia in un'immagine deliziosamente grottesca:

«Chi sta per annegare, dicono, s'aggrappa alla più piccola scheggia, e non ha in quei momenti il discernimento di dirsi che sopra una scheggia può sì e no scarrozzare una mosca, mentre il suo peso s'avvicina ai settanta chili, se addirittura non fa tondi gli ottanta».[6]

Chi è questo sfortunato bagnante, che cresce continuamente e misteriosamente, acquistando peso, ingrassando col midollo della metafora? Noi non lo sapremo mai, ma intanto è quasi riuscito a prender piede.

Il metodo più semplice usato da questi personaggi periferici per imporre la propria esistenza consiste nell'approfittare dell'abitudine dell'autore di sottolineare questa o quella circostanza o condizione, illustrandola con qualche particolare che ci colpisce. L'immagine parte con una vita propria — un po' come il lascivo sonatore d'organetto con il quale lotta l'artista in un racconto di H.G. Wells, *Il ritratto*, con stoccate e spruzzi di colore quando il ritratto da lui dipinto diventa vivo e turbolento. Si veda, per esempio, il finale del VII capitolo, dove l'intento è di trasmettere le impressioni del calare della notte in una pacifica cittadina di provincia. Čičikov, dopo aver brillantemente concluso il suo spettrale accordo con i proprietari terrieri, viene ospitato dai notabili del luogo e va a letto completamente ubriaco; il suo cocchiere e il suo cameriere se ne vanno zitti zitti a fare un po' di baldoria per conto loro, poi tornano barcollando alla locanda,

sostenendosi a vicenda con estrema cortesia, e ben presto cadono addormentati:

«... mandando un ronfamento d'inaudita corposità, al quale il padrone dall'altra stanza rispondeva con un sottile sibilo nasale. Appena addormentati loro, tutto fu silenzio e la locanda s'immerse in un sonno di piombo; soltanto a una finestrucola si vedeva ancora la luce, dov'era la stanza di quel tenentino arrivato da Rjazan', gran collezionista di scarpe, a quanto pare, giacché ne aveva ordinate già quattro paia, e incessantemente tornava a misurarsene il quinto. Parecchie volte s'accostò al letto con l'intenzione di sfilarsele e di mettersi a dormire, ma assolutamente non ne era capace: le scarpe, non c'è che dire, erano assai ben fatte. E ancora per un pezzo seguitò a sollevare il piede e a rimirare lo slanciato, magnifico garbo del tallone».[7]

Così finisce il capitolo e quel tenente ancora s'affaccenda con la sua scarpa immortale e il cuoio luccica e la candela arde diritta e splendente nell'unica finestra illuminata di una città morta, nella proposizione di una notte cosparsa di stelle. Non conosco descrizioni della quiete notturna più liriche di questa Rapsodia delle scarpe.

Ritroviamo lo stesso tipo di generazione spontanea nel IX capitolo, quando l'autore vuole trasmetterci, con particolare vigore, il vivace parapiglia che le voci sull'acquisto di anime morte hanno suscitato in tutta la provincia. Possidenti di campagna che per anni se ne sono stati raggomitolati nelle loro tane come tante talpe, tutt'a un tratto battono le palpebre e strisciano fuori:

«Comparvero non so quali Sisoij Pafnutevič e Macdonald Karlovič [*un nome per lo meno singolare, ma qui necessario per sottolineare la lontananza totale dalla vita e di conseguenza l'irrealtà di questa persona, un sogno all'interno di un sogno, per così dire*], di cui non si era sentito mai neppure parlare; pei salotti torreggiava un tizio lungo lungo, con un braccio forato da una pallottola, d'una statura talmente alta che non s'era mai veduta l'eguale».[8]

Nello stesso capitolo, dopo essersi dilungato a precisare che non voleva fare nomi perché

«qualsiasi nome si escogiti, infallibilmente si ritroverà in qualche angolo del nostro impero — è grande, l'amico — qualcuno che lo porta; e infallibilmente costui si risentirà, e non per burla, ma a fondo, e comincerà a dire che l'autore s'è recato apposta, di soppiatto, a vedere com'è e come non è»,[9]

Gogol' non può evitare che le due loquaci signore che egli fa spettegolare sul mistero Čičikov rivelino i propri nomi, come se

i suoi personaggi sfuggissero realmente al suo controllo e spiattellassero ciò che lui vorrebbe nascondere. Incidentalmente, uno di questi passi che traboccano di personaggini affaccendati a saltar fuori e a sparpagliarsi su tutta la pagina (o a mettersi a cavalcioni della penna di Gogol' come una strega che inforchi un manico di scopa) ci ricorda, in termini curiosamente anacronistici, un certo tono e un certo espediente stilistico usati da Joyce in *Ulisse* (ma anche Sterne ricorreva alla tecnica delle domande brusche e delle risposte circostanziate).

«L'eroe, tuttavia, non se ne avvide punto [*del fatto che con le sue chiacchiere sentenziose stava annoiando una certa ragazza a un ballo*], e seguitava a sciorinare una quantità di piacevoli cosette, che già gli era avvenuto di pronunciare, in simili casi, in diversi posti, e più precisamente [*dove?*]: nel governatorato di Simbirsk in casa di Sofron Ivanovič Bezpeščnyj, dove erano raccolte la figlia di lui Adelaide Sofronovna colle sue tre cognate, Marija Gavrilovna, Aleksandra Gavrilovna e Adalgejda Gavrilovna; in casa di Fëdor Fëdorovič Perekroev, governatorato di Rjazan'; in casa di Frol Vasilevič Pobedonosnyj, governatorato di Penza, e in casa del di lui fratello Pëtr Vasil'evič, dove si trovavano la sorella di sua moglie, Ekaterina Michailovna e le di lei nipoti-cugine Roza Fëdorovna e Emilija Fëdorovna; nel governatorato di Viatka, in casa di Pëtr Varsonofevič, dove si trovava la sorella della nuora di lui, Pelageja Egorovna con la nipote Sof'ja Rostislavnaja e le due cugine di terzo grado Sof'ja Aleksandrovna e Maclatura Aleksandrovna.»[10]

Per alcuni di questi nomi scorre quella curiosa vena d'esotismo (in questo caso vagamente tedesco) cui Gogol' ricorre in genere per trasmettere un senso di lontananza e di deformazione ottica dovuta a un annebbiamento; strani nomi ibridi adatti a persone deformi o non tanto ben formate; e mentre il signor Bespečnyj e il signor Pobedonosnyj sono, per così dire, nomi un tantino *brilli* (in quanto significano rispettivamente «Indifferente» e «Vittorioso»), l'ultimo della lista è un' apoteosi di quel *nonsense* da incubo che ha una vaga eco nello scozzese-russo già da noi ammirato. Non si capisce che razza di cervello si debba avere per vedere in Gogol' un precursore della «scuola naturalistica» e un «pittore realistico della vita russa».

Non solo le persone, ma anche le cose s'abbandonano a queste orge di nomenclatura. Si vedano i nomignoli che i funzionari della città di N. danno alle loro carte da gioco. *Červij* significa «cuori», ma fonicamente assomiglia moltissimo a «vermi», e data la tendenza linguistica dei russi a tirare una parola sino alla massima lunghezza possibile per darle il massimo risalto emotivo, diventa *červotočina*, che significa «torsolo mangiato dai

vermi». *Piki*, «picche», si trasforma in *pikentija*, acquista cioè una scherzosa desinenza in latino maccheronico; oppure è all'origine di varianti come *pikendras* (desinenza pseudo-greca) o *pičura* (una vaga sfumatura ornitologica), a volte gonfiato in *pičuriščuk* (e l'uccello si tramuta, per così dire, in una lucertola antidiluviana, capovolgendo così l'ordine dell'evoluzione naturale). La totale volgarità e l'automatismo di questi grotteschi nomignoli, quasi tutti inventati da lui, attiravano Gogol' come mezzi preziosi per rivelare la mentalità di chi ne faceva uso.

La differenza tra la visione umana e l'immagine percepita dall'occhio sfaccettato di un insetto può essere paragonata a quella tra un cliché in mezzatinta fatto col più sottile dei retini e la stessa fotografia riprodotta col retino grosso usato comunemente per le illustrazioni dei quotidiani. Lo stesso paragone si può fare tra come vedeva le cose Gogol' e come le vedono i lettori e gli scrittori medi. Prima del suo avvento e di quello di Puškin, la letteratura russa era molto miope. Le forme che riusciva a percepire erano contorni guidati dalla ragione: non vedeva i colori in maniera autonoma, ma si limitava a usare le stereotipate combinazioni di nomi ciechi e di aggettivi ritriti che l'Europa aveva ereditato dagli antichi. Il cielo era azzurro, l'alba rossa, le foglie verdi, gli occhi di una bella neri, le nuvole grigie ecc. Fu Gogol' (e dopo di lui Tolstoj e Lermontov) il primo a vedere il giallo e il violetto. Che il cielo potesse essere verde pallido allo spuntar del sole, o la neve di un azzurro intenso in una giornata senza nubi, sarebbe parso un'assurdità e un'eresia al cosiddetto scrittore «classico», abituato ai rigidi e convenzionali schemi cromatici della scuola letteraria francese del Settecento. Insomma l'evoluzione dell'arte della descrizione attraverso i secoli potrebbe essere proficuamente ricostruita in termini di capacità visiva, con l'occhio sfaccettato che diventa un organo unificato e prodigiosamente complesso e i morti scialbi «colori riconosciuti» (nel senso di «*idées reçues*») che svelano a poco a poco le loro sottili sfumature e permettono nuove meravigliose applicazioni. Dubito che uno scrittore, almeno in Russia, avesse mai notato, per citare l'esempio più clamoroso, il mutevole disegno della luce e dell'ombra sul terreno sotto gli alberi o i giochi di colore creati dalla luce solare sulle foglie. La descrizione che segue del giardino di Pljuškin nelle *Anime morte* scandalizzò i lettori russi più o meno come Manet avrebbe scandalizzato i barbuti filistei del suo tempo.

«Il vecchio vasto giardino che si stendeva dietro la casa, spingendosi di là dall'abitato e andando a sperdersi nei campi, tutto infoltito e inselvatichito, era la sola cosa, si sarebbe detto, che ravvivasse un po' questo grosso villaggio e la sola che fosse veramente pittoresca nel suo artistico abbandono. In verdi nuvole e irregolari cupole palpitanti di fronde, spiccavano all'orizzonte, ammassate insieme, le cime degli alberi cresciuti in libertà. Il candido colossale fusto d'una betulla, a cui mancava la vetta, stroncata da un uragano o da una grandinata, si sollevava da quel verde foltame e si librava rotondo nell'aria come una diritta, lucente colonna di marmo; l'obliquo, appuntito mozzicone, che lo terminava in cima al posto del capitello, risaltava fosco sulla sua bianchezza nivea, come un cappelluccio o un uccello nero. Il luppolo, che soffocava in basso i cespugli di sambuco, di sorbo e di nocchio, e veniva a correre poi lungo tutta la cresta della palizzata, si slanciava su, infine, verso l'alto, e avviluppava fino a mezzo la betulla stroncata. Raggiunta la metà del fusto, si lasciava, di lassù, penzolare verso il basso, e cominciava già ad agganciare le cime d'altri alberi; o restava sospeso in aria, arricciolando in anelli i sottili viticci prensili, che l'aria faceva lievemente oscillare. In certi punti le verdi foltaie, luminose di sole, diradavano un po', e lasciavano scorgere tra mezzo un recesso non tocco dalla luce, che si schiudeva come una gola buia: era tutto fuso d'ombra, e appena appena s'intravvedevano, nella sua nera profondità, una stretta viottola fuggente, una balaustrina spezzata, un chiosco cadente, il cavernoso decrepito tronco d'un salcio, una canuta acacia siberiana, che colle sue setole fitte spuntava di dietro il salice, una confusione e un groviglio di foglie e di frasche avvizzite dall'incredibile foltezza, e infine la giovane rama d'un acero, che protendeva di fianco le sue verdi foglie a zampa d'oca, sotto una delle quali Dio sa come il sole era andato a penetrare, e la rendeva di colpo trasparente e incandescente, meravigliosa di luce in quella cupa oscurità.

«In disparte, proprio all'estremità del giardino, alcuni pioppi altissimi, sovrastanti a tutti gli altri, sostenevano enormi nidi di corvi sulle loro vette tremolanti. Da qualcuno dei pioppi, rami schiantati, ma non staccati del tutto, penzolavano giù colle foglie avvizzite. In breve, tutto era bello, di quella bellezza che non sanno creare né la natura né l'arte, e che s'ottiene soltanto quando queste si riuniscono insieme; quando all'abborracciato e spesso ottuso lavoro dell'uomo succede col suo finale tocco di cesello la natura, alleggerisce le masse pesanti, toglie via la cruda regolarità e i miserabili buchi, dai quali si tradisce il malcelato, nudo progetto, e conferisce un meraviglioso tepore a tutto ciò che fu concepito nel gelo della spoglia, rigida esattezza».[11]

I diversi attributi dei personaggi contribuiscono a dilatarli, in una maniera vagamente sferica, sino alle zone più remote del libro. L'aura di Čičikov è prolungata e simboleggiata dalla sua tabacchiera e dal suo cofanetto da viaggio; da quella tabacchiera argentata e smaltata che offre generosamente a tutti e sul fondo della quale si possono notare un paio di violette messe lì con delicatezza per il profumo che possono aggiungere (nello stesso modo la domenica mattina egli si friziona l'osceno corpo subumano, bianco e grassoccio come quello di un tarlo ben pa-

sciuto, con acqua di colonia — l'ultima dolciastra zaffata della sua attività di contrabbandiere nel passato che tende a nascondere); perché Čičikov è un impostore e un fantasma vestito di una rotondità di carne pseudo-pickwickiana e cerca di soffocare lo sgradevole fetore d'inferno (ben peggiore dell'«odore naturale» del suo lunatico cameriere) che lo permea mediante sdolcinati profumi graditi ai nasi grotteschi degli abitanti di questa città da incubo. E il cofanetto da viaggio:

«L'autore è persuaso che vi sono lettori talmente curiosi che desiderano perfino conoscere la pianta e la distribuzione interna del cofanetto. E perché, di grazia, non farli contenti? Eccola qua la distribuzione interna».

E, senza aver avvertito il lettore che ciò che seguirà non è un cofanetto, ma un girone dell'inferno e l'equivalente esatto dell'anima orribilmente rotonda di Čičikov (e che ciò che lui, l'autore, sta per darci è la rivelazione delle viscere di Čičikov sotto la lampada splendente di un laboratorio di vivisezione) prosegue con queste parole:

«Proprio al centro il portasaponette [*Čičikov è una bolla di sapone soffiata dal diavolo*]; accanto al portasaponette, sei o sette sottili scompartimenti per i rasoi [*le guance paffute di Čičikov sono sempre lisce come seta; è un falso cherubino*]; poi gl'incastri quadrati per il polverino e il calamio fra i quali era incavata una barchettina per le penne, pei cannelli di ceralacca e per tutti gli ammennicoli più lunghetti [*strumenti dello scriba per raccogliere anime morte*]; poi scompartimenti d'ogni sorta, con coperchietti e senza coperchietti, destinati agli ammennicoli più tozzi, pieni zeppi di biglietti, biglietti da visita, di condoglianze, teatrali, e altri ancora, riposti lì in memoria [*la vita mondana di Čičikov*]. Tutto questo cassetto superiore, con tutti i suoi scompartimenti, si poteva sfilare, e sotto si trovava uno spazio, occupato da risme di carta [*la carta è il principale mezzo di comunicazione del diavolo*]; indi seguiva un piccolo occulto cassettino per i denari, che si faceva scattare con un segreto sul fianco del cofanetto [*il cuore di Čičikov*]. Sempre così a fretta, così istantaneamente veniva aperto e richiuso dal padrone [*sistole e diastole*], che è impossibile dire con sicurezza quanti denari ci fossero dentro [*non lo sa nemmeno l'autore*]».[12]

Andrej Belyj, seguendo una di quelle strane indicazioni inconsce che sono scopribili solo nelle opere di un autentico genio, ha osservato che il cofanetto è la *moglie* di Čičikov (per tutto il resto impotente come tutti gli eroi subumani di Gogol'), nello stesso modo in cui il cappotto è l'amante di Akakij nel *Cappotto* o il campanile è la suocera di Špon'ka in *Ivan Špon'ka e sua zia*. Si potrebbe anche osservare che il nome dell'unica proprietaria terriera del libro, la possidente Korobočka, significa «cassetta»

— ed è di fatto la «cassetta» di Čičikov (con un ricordo del grido di Arpagone: «Ma cassette!» nell'*Avaro* di Molière); e l'arrivo in città della Korobočka nel momento cruciale è descritto in termini di rotondità, che si rifanno sottilmente a quelli usati per la citata preparazione anatomica dell'anima di Čičikov. Bisogna, tra parentesi, avvertire che, per una esatta valutazione di questi passi, il lettore deve assolutamente dimenticare ogni sorta di scempiaggine freudiana che può essergli falsamente suggerita dai casuali riferimenti a rapporti coniugali. Andrej Belyj si diverte molto a prendere in giro i sussiegosi psicoanalisti.

Noteremo per prima cosa che all'inizio di questo notevole brano (forse il più grande del libro), un riferimento alla notte genera un personaggio periferico come già aveva generato l'Amatore di scarpe.

«Ma intanto che lui [*Čičikov*] sedeva così nella sua dura poltrona, travagliato dai pensieri e dall'insonnia, ricolmando di complimenti Nozdrëv [*che per primo aveva turbato la pace spirituale degli abitanti della città blaterando sugli strani traffici di Čičikov*] e tutto il suo parentado [*l'albero genealogico che cresce spontaneo dalla nostra bestemmia nazionale*], e dinanzi gli veniva bruciando la candela di sego, a cui già da un pezzo il lucignolo s'era incappellato d'un'arsiccia, nera moccolaia, e minacciava da un momento all'altro di spegnersi, mentre dalla finestra lo spiava la cieca, buia notte vicina a inazzurrire nell'alba, e s'incrociavano in lontananza i sibili remoti dei galli [*si notino la ripetizione del concetto di distanza e il mostruoso "sibilare" dei galli: Čičikov sta sonnecchiando, con un sottile nasale e sibilante ronfare, e il mondo diventa strano e confuso, e il suo russare si mescola al canto dei galli doppiamente lontani, mentre la frase stessa si contorce nel partorire un essere semi-umano*], e per la città ormai sepolta nel sonno si trascinava forse chissà dove un rozzo mantello [*eccoci*] — un disgraziato di non si sa che classe e grado e che conosceva soltanto (ahimè) [*nell'originale il verbo è al femminile, per concordare con il femminile del "rozzo mantello" che ha, per così dire, usurpato il posto dell'uomo*] una strada [*quella dell'osteria*] troppo battuta dal dissipato popolo russo; in questo mentre [*è l' "intanto" dell'inizio della frase*] all'altro estremo della città...».

Fermiamoci un momento ad ammirare quel passante solitario dal mento azzurro non rasato e dal naso rosso, così diverso nella sua misera condizione (corrispondente alla mente turbata di Čičikov) dal sognatore appassionato che si entusiasmava per una scarpa quando il sonno dello stesso Čičikov era così robusto. Poi Gogol' continua:

«... all'altro estremo della città, si svolgeva un avvenimento destinato ad accrescere la spiacevole situazione del nostro eroe. Infatti, per le remote strade e stradette della città, tambureggiava una ben strana vettura alla quale sarebbe stato imbarazzante dare un nome preciso. Non era simile né a una *tarantas'* [*il tipo di carrozza più semplice*], né a una *koljaska* [*calesse*], né a una *bričkа*: bensì era simile, piuttosto, a un guanciuto, rigonfio melone collocato su quattro ruote [*ed ecco una sottile analogia con la descrizione del rotondo cofanetto di Čičikov*]. Le guance di codesto melone, ossia gli sportelli, che portavano qualche traccia di vernice gialla, chiudevano assai malamente per il cattivo stato delle maniglie e delle serrature, legate alla meglio con funicelle. Il melone era pieno zeppo di cuscini d'indiana a foggia di borse da tabacco, di rulli, e semplicemente di cuscini; riboccante di sacchette di cibarie, *kalachi* [*panini a forma di borsa*], *kokurki* [*focaccine ripiene di uova o formaggio*], *skorodumki* [*gnocchi di skoro*] e *krendel* [*una sorta di giguntesco kalach a forma di B maiuscola abbondantemente insaporito e decorato*]. Un pasticcio di pollo e un *rassol'nik* [*un raffinato pasticcio di rigaglie*] occhieggiavano addirittura in cima a tutto. Il bagagliaio, dietro, era occupato da un individuo di condizione servitoresca, in soprabito di stoffa a strisce fatta in casa, con la barba mal rasa che cominciava a brizzolarsi, uno di quei personaggi che vanno sotto il nome di *garzoni* [*anche se poteva avere più di 50 anni*]. Il fracasso e il cigolio delle maniglie di ferro e delle viti arrugginite svegliarono all'altro capo della città [*ecco che nasce un altro personaggio nella miglior maniera gogoliana*] la guardia di sentinella, che brandendo la sua alabarda, gridò tra il sonno, a squarciagola: "Chi va là?" ma vedendo che nessuno andava là e si udiva soltanto quel tambureggìo lontano [*il melone del sogno è entrato nella città del sogno*], s'acchiappò sul bavero non so quale belva e, fattosi più vicino al lampione, la giustiziò immediatamente sull'unghia [*cioè schiacciandola sull'unghia del pollice con l'unghia dell'indice piegato della stessa mano, il sistema abituale dei russi nell'affrontare le robuste pulci nazionali*] — dopo di che, mettendo da parte l'alabarda, riprese sonno, secondo gli statuti della cavalleria a cui apparteneva [*ora Gogol' torna alla vettura che aveva abbandonato per occuparsi della sentinella*]. I cavalli, ogni momento, cadevano sui ginocchi davanti, giacché non erano ferrati, non solo, ma la comoda massicciata cittadina, era loro, evidentemente, poco familiare. La tartana, eseguite parecchie giravolte di strada in strada, svoltò in un buio vicoletto presso la piccola chiesa parrocchiale di San Nicola in Nedotyckij e fermò dinanzi alla casa della *protopopša* [*moglie o vedova d'un prete*]. Smontò dalla *bričkа* [*è tipico di Gogol': adesso che quell'indefinibile veicolo è giunto a destinazione, in un mondo relativamente tangibile, è diventato una di quelle specie ben definite di vetture che poc'anzi si era preoccupato di dire che non era*] una servetta col fazzoletto in testa, in mantellina foderata di pelo, e tempestò con tutt'e due i pugni sul portone così vigorosamente che nemmeno un uomo, soltanto più tardi il garzone in soprabito a strisce si tirò su in piedi, giacché dormiva della grossa. I cani cominciarono a abbaiare e il portone, spalancando le fauci, finì per inghiottire, seppure con gran difficoltà, quel bizzarro mostro itinerante. La vettura entrò in uno stretto cortile, ingombro di legna, di pollai e d'ogni sorta di gabbie; e dalla vettura scese la padrona. Era, la padrona, la possidente, nonché vedova di un segretario di collegio, Korobočka».[13]

La possidente Korobočka assomiglia a Cenerentola quanto Pavel Čičikov a Pickwick. Non sarebbe corretto pensare a una parentela tra il melone da cui emerge e la zucca della fiaba. Il melone diventa una *bričkа* poco prima della sua apparizione, probabilmente per lo stesso motivo per cui il canto del gallo è diventato un sibilante russare. Si può supporre che il suo arrivo

sia visto attraverso il sogno di Čičikov (che sonnecchia in una scomoda poltrona) e se questo veicolo si rivela essere una *bričkа* è solo perché Čičikov era arrivato su una *bričkа*. A parte queste trasformazioni, la vettura è rotonda, perché il pingue Čičikov è a sua volta una sfera e tutti i suoi pensieri ruotano attorno a un centro immutabile; e nello stesso tempo questa vettura è anche il suo tondo cofanetto da viaggio. La pianta e la disposizione interna della vettura ci vengono rivelate con la stessa diabolica gradualità di quelle del cofanetto. I lunghi cuscini sono gli «ammennicoli più lunghetti» del cofanetto; gli elaborati dolciumi corrispondono ai frivoli *souvenir* conservati da Pavel; i fogli per annotare i nomi dei servi morti sono bizzarramente simboleggiati dal garzone addormentato in soprabito a strisce; e lo scompartimento segreto, il cuore di Čičikov, ospita la Korobočka in persona.

Ho già accennato, parlando di personaggi generati dalle similitudini, alla folata di lirismo che segue immediatamente all'apparizione del faccione dell'impassibile Sobakevič, dal quale, come da un grosso e brutto bozzolo, emerge una splendente e delicata falena. Il fatto è che, abbastanza curiosamente, Sobakevič, nonostante la sua solennità e la sua mole, è il personaggio più poetico del libro, e questo può richiedere qualche spiegazione. Ci sono anzitutto gli emblemi e gli attributi della sua persona (qui visualizzata in termini d'arredamento):

«Čičikov, sedendosi, guardò alle pareti e ai quadri che v'erano appesi. Nei quadri erano tutti ragazzi in gamba, tutti condottieri greci, litografati in grandezza naturale: Maurocordato in calzoni rossi e uniforme, cogli occhiali sul naso; Miaulis, Canaris. Tutti questi eroi avevano delle cosce talmente grosse e dei baffi talmente spropositati, che facevano venire i brividi. Tra i tarchiati greci, non si sa come e perché, aveva trovato posto Bagration [*un famoso generale russo*], segaligno, graciluccio, con bandiere e cannoni piccolini ai piedi, e intorno una cornice più strettina di tutte. Poi veniva di nuovo l'eroina greca Bobelina, una sola gamba della quale appariva più grossa di tutto il busto di quegli elegantoni che riempiono i salotti d'oggigiorno. Il padron di casa, essendo egli stesso uomo vigoroso e tarchiato, aveva voluto — si sarebbe detto — che anche la sua stanza si abbellisse di uomini tarchiati e vigorosi».[14]

Ma era davvero questa la sola ragione? Non c'è qualcosa di singolare in questa predilezione di Sobakevič per la Grecia romantica? Non c'è un poeta «segaligno, graciluccio» nascosto in

quel petto massiccio? Niente a quell'epoca emozionava i russi con aspirazioni poetiche più della ricerca di Byron.

«Ancora una volta Čičikov squadrò la stanza e tutto quello che c'era dentro. Tutto era solido, tozzo al massimo grado, e aveva una certa strana somiglianza col padron di casa. In un angolo del salotto stava un panciuto scrittoio di noce su quattro zampe goffissime: un autentico orso. La tavola, le poltrone, le sedie, tutto era del tipo più pesante e più scomodo; in breve, ogni oggetto, ogni seggiola sembrava dire: "Anch'io son Sobakevič" oppure "Anch'io rassomiglio tutto a Sobakevič!"».[15]

Ciò che mangia è cibo degno di un grossolano gigante. Se c'è carne di porco deve far servire a tavola un maiale intero, se c'è montone, si porta tutta la bestia; se oca, ecco il volatile nella sua interezza. Il suo trattamento del cibo è caratterizzato da una sorta di poesia primordiale e, se è possibile parlare di ritmo gastronomico, il suo metro è quello omerico. La mezza lombata d'agnello che liquida in pochi istanti di sgranocchiamenti e di sussurri, le portate che ingoia subito dopo — tortelli di dimensioni superiori a quelle d'un piatto e un tacchino grosso come un vitello e ripieno di uova, riso, fegatini e altri sostanziosi ingredienti — sono tutte emblemi, la crosta esteriore e gli ornamenti naturali di quest'uomo e ne proclamano l'esistenza con quella sorta di rauca eloquenza che Flaubert immetteva nel prediletto epiteto «*Hénorme*». Sobakevič, in fatto di cibo, procede a grandi fette e a dosi possenti, e le fantasiose marmellate servite da sua moglie dopo cena sono da lui ignorate nello stesso modo in cui Rodin non si sarebbe mai degnato di notare i ninnoli rococò in un salotto alla moda.

«In questo corpo, si sarebbe detto, non c'era anima affatto, o l'anima c'era, ma non già nel luogo che le è proprio, bensì, come quella di Koščej l'immortale [*una specie di orco del folclore russo*], in qualche luogo di là dai monti, e rivestita d'un guscio talmente spesso che, qualunque cosa vi si agitasse in fondo, non produceva il minimo turbamento alla superficie».[16]

Le «anime morte» vengono risuscitate due volte: prima attraverso Sobakevič (che attribuisce loro i propri voluminosi attributi), poi da Čičikov (con la collaborazione lirica dell'autore). Ecco il primo metodo — Sobakevič sta vantando la propria merce:

«"Giudicate da voi: prendiamo per esempio Micheev, il facocchio. Ormai non faceva più carrozze che non fossero a molle. E ben altro lavoro, eh, da

quello di Mosca, che dura giusto un'ora: dovreste vedere che solidità! ... e tutto da sé, la tappezzeria dentro e la vernice fuori!". Čičikov aveva aperto bocca per rilevare che Micheev, però, da un pezzo non era più a questo mondo; ma Sobakevič filava ormai, come si dice, a gonfie vele; chissà di dove aveva acquistato irruenza e efficacia di parola.

«"E Probka Stepan, il carpentiere? Io darei la testa se in qualunque altro posto voi trovereste un contadino di quella fatta! Se avesse prestato servizio nella Guardia, Dio sa che non gli avrebbero dato: due metri e un palmo d'altezza!".

«Di nuovo Čičikov avrebbe voluto rilevare che Probka, anche lui, non era più di questo mondo; ma Sobakevič, evidentemente, aveva rotto ogni freno; le parole gli si rovesciavano così torrenziali, che non c'era da far altro che ascoltare.

«"Miluškin, il fornaciaio! poteva impiantare una stufa in qualunque casa occorresse. Maksim Teljatnikov, il calzolaio; quando faceva i buchi con la lesina, già le scarpe erano fatte; e, una volta fatte, non c'era che cavarsi il cappello: le avresti sfilate anche dai piedi a un rognoso. E Eremej Sorokoplëkin! Ma questo contadino solo varrebbe per tutti: trafficava a Mosca e soltanto di padronatico mi portava a casa cinquecento rubli"».

Čičikov cerca di obiettare a questo strano esaltatore di merci inesistenti, e quello un poco si calma, e ammette che le «anime» sono morte, ma poi si scalda di nuovo:

«"Sì, a rigore sono morti. [...] C'è anche da dire però un'altra cosa: che ve ne fate, di questa gente che vive ora? che uomini sono? mosche, non uomini."

«"Ma in ogni modo essi esistono, mentre quelli, che cosa sono? un'illusione."

«"Piano, no, non un'illusione! Ve lo assicuro io, che un uomo com'era Micheev, voi non riuscireste più a trovarne il compagno: un macchinone che in questa stanza non c'entrerebbe; altro che un'illusione! In quelle spallacce, ci aveva una forza che non ce l'ha nemmeno un cavallo. Io vorrei sapere in quale altro posto voi trovereste un'illusione simile!"».[17]

Dicendo questo, Sobakevič si volta verso il ritratto di Bagration, come per chiedere il suo parere; e un po' più avanti quando, dopo un gran mercanteggiare, i due stanno per mettersi d'accordo e c'è un solenne attimo di silenzio,

«Bagration col suo naso d'aquila guardava dal muro con attenzione straordinaria a questa contrattazione».[18]

Questo è il nostro massimo avvicinamento all'anima di Sobakevič lui presente, ma una meravigliosa eco della vena lirica che è nella sua rozza personalità la possiamo sentire dopo, quando Čičikov legge l'elenco delle anime morte che il corpulento possidente gli ha venduto.

«E quando egli diede una scorsa a quelle noticine, a quei contadini che un tempo erano stati contadini davvero, e lavoravano, aravano, s'ubriacavano, portavano il carro, imbrogliavano il padrone, e chissà potevano anche essere semplicemente bravi *mužiki*: non so quale strano sentimento, a lui stesso incomprensibile, lo sopraffece. Ciascuno dei piccoli elenchi aveva, si sarebbe detto, un certo carattere speciale, e appunto da questo era come se i contadini stessi ricevessero un loro speciale carattere. I contadini che appartenevano alla Korobočka erano quasi tutti accompagnati da aggiunte e soprannomi. L'elenco di Pljuškin si distingueva per la concisione con cui era redatto: di frequente erano segnate soltanto le iniziali del nome e del patronimico, seguite da un puntino. La lista di Sobakevič colpiva per l'insolita pienezza e circostanziosità. [...] Čičikov provò un intenerimento e, con un sospiro, esclamò: "Madonnina mia, quanti ce ne siete ammucchiati qui! Che avrete fatto, miei cari, mentre eravate in vita?". [*Immagina allora le loro vite e, l'uno dopo l'altro, questi mužiki balzano in primo piano, spingendo da parte il pingue Čičikov e imponendo la propria presenza.*] "Eccolo quel Margutte [*Probka Stepan*] che avrebbe fatto figura nei corazzieri. Mi pare di vederlo da un governatorato all'altro, girarsene colla scure a cintola e gli stivali in spalla [*era il modo in cui i contadini russi risparmiavano sulle calzature*], mangiare un soldo di pane e due di pesce secco, e nel borsello, magari, portarsi a casa [*per il padrone*] quattro o cinquecento rubli, e fors'anche una carta da mille cucita nei calzoni di tela o ficcata dentro le scarpe. Dove sarà toccata, anche a te? T'eri andato a appostare, per aver paga più grossa [*come compenso per le riparazioni*] sotto alla cupola d'una chiesa, o t'eri addirittura inerpicato fin sulla croce, e sdrucciolato di lassù da una passerella, venisti a battere in terra, e ci fu soltanto [*un tuo anziano compagno di lavoro*] che ti stava vicino, che si grattò con la mano la collottola e commentò: "Ahi, Vanja, anche per te è arrivata!" e lui stesso, legandosi colla fune, s'arrampicò al posto tuo. [...]

«"Grigorij Doježaj-ne-dojedeš [*Cammina-che-non-arrivi-mai*]! E tu, che uomo sarai stato? Il carrettiere facevi forse e comprato che ti fossi la *troika* [*il tiro a tre*] e la *kibitka* [*carretta*] coperta, ti staccasti per sempre da casa tua, dal natio covile, e te n'andasti a girovagare coi mercanti di fiera in fiera? In viaggio rendesti tu l'anima a Dio, o ti fecero sparire i tuoi stessi amici a causa di una qualche tarchiata e rubiconda moglie di soldato, o diedero nell'occhio a un vagabondo di bosco i tuoi guantoni di pelle e i tre piccoli, ma solidi, cavallucci; oppure, chissà, tu stesso, stando allungato sul palco della stufa, cominciasti a pensare, a pensare, e d'improvviso, né tanto né quanto, desti una capatina all'osteria, e poi dritto al tonfano tra il ghiaccio, e chi s'è visto s'è visto"».

Il nome di «Neuvažaj-Korito» (una strana combinazione tra «mancanza di rispetto» e «trogolo per porci») suggerisce con la sua goffa e stiracchiata lunghezza il tipo di morte che ha colpito quest'uomo:

«Forse, in mezzo alla strada, ti schiacciò, insonnolito, un tentennante carretto».

L'accenno a un certo Popov, domestico nella lista di Pljuškin,

genera tutto un dialogo partendo dal presupposto che, avendo egli probabilmente una certa istruzione, si era reso colpevole (si noti questa mossa superlogica) non di un volgare assassinio ma di un elegante furto.

«"Ma ecco che anche tu, senza passaporto, sei caduto in mano al capitano di polizia. Tu affronti con baldanza l'interrogatorio: 'Di chi sei?' dice il capitano, profittando della buona occasione per rivolgerti non so che paroletta gagliarda. 'Del proprietario tal dei tali', rispondi tu con baldanza. 'Perché ti trovi qui [*così lontano*]?' dice il capitano. 'Ho avuto il permesso di venire a guadagnarmi l'*obrok* [*è stato cioè autorizzato a lavorare autonomamente per qualcun altro, a patto di versare una percentuale dei propri guadagni al suo padrone*]', rispondi tu senza esitare. 'Dov'è il tuo passaporto?' 'Lo ha il padron di casa, il bottegaio Pimenov'. 'Fate venire Pimenov. Tu sei Pimenov?' 'Sono Pimenov'. 'Ti ha dato, costui, il suo passaporto?' 'No, non m'ha dato nessun passaporto'. 'Che frottole vai inventando?' dice il capitano, colla giunta di non so che paroletta gagliarda. 'È proprio così', rispondi tu con baldanza; 'io non l'ho dato a lui, perché sono arrivato a casa tardi: l'ho dato a tenere a Antip Prochorov, il campanaro'. 'Fate venire il campanaro. Ha dato a te, costui, il suo passaporto?' 'No, io non ho avuto da lui nessun passaporto'. 'Che frottole vai inventando ancora?' dice il capitano, e ringagliardisce il suo discorso con non so che paroletta gagliarda. 'Dov'è dunque il tuo passaporto?' 'Io ce l'avevo', dici tu con prontezza, 'ma chissà, si vede che in qualche modo, durante il viaggio, s'è perduto'. 'E quel cappotto da soldato', dice il capitano, dopo averti appioppato ancora una volta non so che paroletta gagliarda, 'perché l'hai arraffato? e da quel prete perfino il baule con tanto di monete di rame?'"».[19]

E così via ancora per un po', dopo di che Popov viene seguito nelle varie prigioni di cui il nostro grande paese è sempre stato così prolifico. Ma, benché queste «anime morte» siano state riportate in vita solo per essere condotte alla sventura e alla morte, la loro resurrezione è ovviamente assai più soddisfacente della pseudo «resurrezione morale» che Gogol' intendeva inscenare nel secondo e terzo volume progettati a beneficio dei cittadini devoti e rispettosi delle leggi. In questi brani la sua arte, per un suo capriccio, sapeva risuscitare i morti. Le considerazioni etiche e religiose potevano soltanto distruggere le morbide, calde, grasse creature della sua fantasia.

Gli emblemi di Manilov, labbra rosee, biondo, sentimentale, insulso e sciatto (c'è nel suo nome un accenno di «manierismo» e di *tuman*, che significa nebbia, oltre al verbo *manil* che esprime il concetto di una vaga attrazione); la schiuma verde e unta sullo stagno tra gli incanti sdolcinati di un «giardino all'inglese»,

con i suoi cespugli spuntati e il chiosco su pilastri celesti (il «Tempio della meditazione solitaria»); i nomi pseudoclassici che ha dato ai figli; il libro permanentemente presente nel suo studio e permanentemente aperto a pagina 14 (non 15, che avrebbe forse suggerito un metodo di lettura di tipo decimale, e neanche 13, che sarebbe stato la dozzina del diavolo, ma *14*, un insipido numero biondo e roseo con pochissima personalità come lo stesso Manilov); le negligenze dell'arredamento della casa, dove le poltrone sono tutte ricoperte di seta, ma non ce n'è abbastanza per tutte, e quindi due di esse sono rivestite di ruvide stuoie; i due candelabri, uno dei quali di bronzo scuro lavorato con grande eleganza, con le tre Grazie classiche e un paralume di madreperla, mentre l'altro è soltanto un «invalido di rame», zoppo, sbilenco e tutto sporco di sego; ma l'emblema più azzeccato è forse la fila ordinata delle collinette formate dalla cenere che Manilov scuote dalla pipa e dispone in pile simmetriche sul davanzale della finestra — il suo solo piacere artistico.

«Felice lo scrittore che, lasciando in disparte i caratteri noiosi, ripugnanti, quelli che colpiscono per la loro triste realtà, affronta i caratteri in cui si rivelano le più alte qualità dell'uomo; lo scrittore che dal profondo gorgo delle mulinanti figure quotidiane sceglie alcune rare eccezioni, e non abbandona un istante il tono elevato della sua lira, non s'abbassa dalla sua altezza alle miserie, alle nullità dei suoi confratelli, e senza toccar terra, s'abbandona alle sue aeree sublimate figure. Doppiamente invidiabile è la sua splendida sorte; egli se ne sta fra quelle come in una propria famiglia, e nello stesso tempo ampia, sonora si diffonde la sua gloria. Egli vela di un fumo inebriante gli occhi degli uomini; egli è un meraviglioso lusingatore, che nasconde loro il triste della vita e mostra l'uomo nella luce più bella. Tutto il mondo, plaudendo, lo segue e si slancia dietro la sua traccia trionfale. Eccelso universale poeta lo acclamano, librato ben alto su tutti gli altri genî del mondo, come si libra l'aquila sugli altri altovolanti. Al solo nome di lui già un palpito invade i focosi cuori dei giovani; lacrime gli rispondono, scintillanti da tutti gli occhi. Non c'è nessuno che sia pari in potenza: egli è un Dio!

«Ma non è questa la sorte, e ben altro è il destino, dello scrittore, che osa evocare alla luce tutto quello che abbiam sempre sott'occhi e che gli occhi indifferenti non percepiscono: tutto il tremendo, irritante sedimento delle piccole cose che impastoiano la nostra vita, tutta la profondità dei gelidi, frammentari, banali caratteri di cui ribolle, amaro a tratti e tedioso, il nostro viaggio terreno; e colla salda forza dell'implacabile cesello osa prospettarli ben in rilievo e in limpida luce agli occhi del mondo. Non a lui è riserbato raccogliere gli applausi delle folle, non a lui scorgere le lacrime di riconoscenza e il concorde entusiasmo degli spiriti da lui commossi; non a lui balzerà incontro la giovinetta sedicenne dalla fantasia esaltata e dall'eroico slancio; non a lui l'obliarsi nel dolce incanto dei suoni da lui stesso creati; non lui, infine sfuggirà

al giudizio del proprio tempo, all'ipocritamente sensibile giudizio del proprio tempo, che proclamerà insignificanti e grette le creazioni da lui accarezzate, gli assegnerà un cantuccio vile fra gli scrittori che offendono l'umanità, gli attribuirà il carattere dei personaggi da lui stesso raffigurati, gli negherà cuore e anima e la divina fiamma del genio; giacché non riconosce, il giudizio contemporaneo, che sono allo stesso titolo mirabili le lenti che contemplano i soli e quelle che rendono visibili i movimenti degli invisibili microorganismi; non riconosce, il giudizio contemporaneo, che grande profondità di spirito occorre per illuminare una scena tolta dalla vita vile ed elevarla a perla della creazione; non riconosce, il giudizio contemporaneo, che l'alto, ispirato riso è degno di stare a pari coll'alto impeto lirico e che un abisso lo divide dalle smorfie del pagliaccio da fiera. Non riconosce questo il giudizio contemporaneo, e tutto inscrive a carico e a rampogna del misconosciuto scrittore: senza consensi, senza echi, senza simpatie, egli, come il viaggiatore senza famiglia, si ritrova solo lungo la strada. Aspro è il corso della sua vita, e amaramente egli sente la propria solitudine.

«E a lungo, ancora, un'inspiegabile possanza m'impone d'andare a braccetto coi miei strani eroi, di osservare tutto l'immane fluir della vita — osservarlo attraverso il riso, che il mondo vede, e attraverso le lacrime, che esso non vede e non sa. E lontana, ancora, è quell'ora in cui con diverso tono la minacciosa tempesta dell'ispirazione insorgerà dalla mente, circonfusa di sacro terrore e fulgore, e risuonerà, fra un trepido sgomento, il tuono solenne d'altri discorsi...».[20]

Immediatamente dopo questo esorbitante saggio d'eloquenza, che come una luce abbagliante rivela un barlume di ciò che Gogol' intendeva allora fare nel secondo volume della sua opera, segue la scena, diabolicamente grottesca, del grasso Čičikov che danza una giga nella sua camera — non esattamente l'esempio più azzeccato per dimostrare che «l'ispirato riso» e «l'impeto lirico» si fanno buona compagnia nel libro di Gogol'. In realtà Gogol' s'illudeva se pensava di poter ridere in questo modo. Del resto, l'impeto lirico non è realmente parte integrante della solida struttura del libro; anima soltanto quegli spazi intermedi naturali senza i quali la struttura non sarebbe quella che è. Gogol' indulge al piacere di lasciarsi trasportare dal vento che soffia da qualche altro clima del suo mondo (la parte alpino-italiana), come nell'*Ispettore generale* il grido modulato dell'invisibile vetturale («Avanti, su, uccellini miei!») porta una folata di estiva aria notturna, un senso di lontananza e di favola romantica, una *invitation au voyage*.

La principale nota lirica delle *Anime morte* sgorga quando l'idea della Russia come la vedeva Gogol' (un paesaggio peculiare, un'atmosfera speciale, un simbolo, una strada lunga lunga) si profila in tutta la sua strana bellezza nello straordinario sogno del libro. È importante notare che il passo seguente è inserito

tra la partenza definitiva, o meglio la fuga, di Čičikov dalla città (messa sottosopra dalle voci sui suoi traffici) e la descrizione dei suoi primi anni.

«La *bričkа*, intanto, era sboccata in vie più deserte; ben presto s'allungarono di qua e di là steccati soli [*uno steccato russo è un qualcosa di grigio smorto, più o meno uniformemente seghettato in cima e simile in questo al profilo di un'abetaia russa all'orizzonte*], preannuncio che la città era alla fine [*nello spazio, non nel tempo*]. Ed ecco la massicciata che finisce, ecco la barriera [*"Schlagbaum", un palo mobile dipinto a strisce bianche e nere*], e la città rimasta indietro, e innanzi più nulla: in viaggio, un'altra volta. Ed ecco un'altra volta, di qua e di là della grande strada, le colonnette miliari, i mastri di posta, le file di carri, i grigi villaggi coi loro samovàr, le loro contadine e l'agile barbuto oste che scappa fuori dalla locanda con la biada fra le mani; il viandante in logore cioce che si trascina da ottocento verste di distanza [*si noti questo continuo giocare con i numeri — non cinquecento, e neanche cento, ma ottocento, perché anche i numeri nell'atmosfera creativa gogoliana tendono a una sorta d'individualità*]; le cittaduzze fabbricate alla bell'e meglio, colle botteguccе tutte di legno piene di barili di farina, di calzature [*per il viandante che è appena passato*], di panini bianchi e d'altre cianfrusaglie; le barriere picchiettate, i ponti in riparazione [*cioè* eternamente *in riparazione — uno degli elementi della sconnessa, assonnata, sgangherata Russia di Gogol'*], i campi a perdita d'occhio da una proda all'altra, il decrepito legnetto di qualche possidente di campagna, il soldato in arcioni sul cavallo, che trasporta il verde cassone, pieno di munizioni, colla scritta "Batteria d'artiglieria, numero tale", i verdi, gialli o neri striscioni [*Gogol' trova esattamente lo spazio necessario che la sintassi russa gli permette per inserire prima di "neri" "arati di fresco", a suggerire strisce di terra appena smossa*] che svariano per le steppe, la monotona canzone in lontananza, le punte dei pini fra la nebbia, il perdersi lontano d'un suono di campane, le cornacchie piccole come mosche e l'orizzonte senza fine... Terra di Russia, terra di Russia! [*nell'originale "Rus'", l'antico e poetico nome del paese*] io ti vedo: dalla mia incantevole, meravigliosa lontananza, io ti vedo. Tutto è povero in te, disordinato, inospitale; non rallegrano, non atterriscono lo sguardo gli arditi miracoli della natura, coronati dagli arditi miracoli dell'arte; le città cogli alti castelli dalle mille finestre, radicati sui dirupi; le pittoresche piante e edere radicate sulle case, fra lo scroscio e l'eterno vaporìo delle cascate. Non si rovescia indietro la testa a guardare il sovrapporsi senza fine, nelle altezze, dei blocchi di pietra [*è questa la Russia personale di Gogol', non quella degli Urali, dell'Altai, del Caucaso*]; non brillano attraverso gli oscuri archi gettati uno sull'altro, rivestiti di tralci di vite, d'edere e di milioni e milioni di rose selvatiche, non brillano in lontananza gli eterni profili dei monti radiosi, alzati agli argentei, limpidi cieli. Tutto è aperto, desolato, e uniforme in te; come piccoli punti, come piccoli segni visibili appena [*su una carta geografica, s'intende*] spiccano fra le distese le piatte tue città: nulla che accarezzi e affascini lo sguardo. Ma che inaccessibile, misteriosa forza è, dunque, questa che attira a te? Perché riecheggia e di continuo risuona all'orecchio, malinconica, come si diffonde su tutta l'ampiezza tua, da mare a mare, la tua canzone? Che c'è in essa, in codesta canzone? Che cosa chiama così, e singhiozza, e afferra al cuore? Che suoni son questi, che morbosamente s'insinuano e penetrano nell'anima, e s'attorcigliano al mio cuore? Terra di Russia! che cosa vuoi dunque da me? Quale inaccessibile legame sussiste tra noi? Che hai da

guardarmi così e perché tutto quello che c'è in te si rivolge a me con questi occhi pieni d'aspettazione? E ancora, pieno di stupore, rimango immoto, e già sul capo ho l'ombra d'una nube minacciosa, gravida di piogge incombenti, e il pensiero ammutolisce davanti alla tua vastità. Che si preannuncia da questa vastità illimitata? Forse qui, forse in te sorgerà uno sconfinato pensiero, giacché tu stessa sei senza fine? Non potrebbe aver qui l'avvento un eroe gigante, giacché c'è spazio abbastanza perché si sviluppi e si muova? E minacciosamente mi abbraccia la possente vastità, riverberandosi con terribile forza nel profondo del mio essere; d'una potenza arcana s'illuminano i miei occhi... Oh, sfolgorante, fascinosa, ignota al mondo sconfinatezza! Terra di Russia!...

«"Bada, bada, imbecille!" gridò Čičikov a Selifan [*per sottolineare il fatto che questo sfogo lirico non è una riflessione di Čičikov*]. "Io ti piglio a sciabolate!" gridò, sopravvenendo al galoppo un *feldjager* [*corriere di stato*] con certi baffi lunghi una spanna. "Non vedi, che un demonio ti strappi l'anima, che questa è una vettura del Governo?" E, come un miraggio, dileguò la *trojka* fra il rimbombo e la polvere».[21]

La lontananza del poeta dal proprio paese si trasforma nella lontananza del futuro della Russia che Gogol' identifica in qualche modo con il futuro della propria opera, con la seconda parte delle *Anime morte*, il libro che tutti in Russia si aspettavano da lui e che lui cercava di convincersi di voler scrivere. Per me, *Le anime morte* finisce con la partenza di Čičikov dalla città di N. Mi è difficile dire che cosa ammiro di più quando leggo il seguente notevole accesso d'eloquenza che termina la prima parte: la magia della sua poesia — o una magia di natura ben diversa; poiché Gogol' doveva affrontare il doppio compito di far sfuggire in qualche modo Čičikov alla giusta punizione e di distogliere l'attenzione del lettore dal fatto, ancor più inquietante, che nessuna punizione, in termini di leggi umane, poteva raggiungere l'agente di Satana diretto a casa, diretto all'inferno.

«... [*Selifan*] incalzò con una sottile vocetta cantante: "Forza e coraggio!" I cavallucci si riscossero e trascinarono via come una piuma la leggera *bričkа*. Selifan non faceva che accennar colla frusta e griderellare: "Hah, hah, hah!" dolcemente, ballonzolando in serpe, mentre la *trojka* ora volava su, ora s'avventava giù per quelle ondature, di cui era tutta variata la grande strada maestra, che andava scendendo con una pendenza appena sensibile. E Čičikov non faceva che sorridere, scivolando via sul suo cuscino di cuoio; giacché gli piaceva, la velocità. Già, poi a quale russo non piace, la velocità? Volete che proprio alla sua anima, che aspira alla vertigine, all'abbandono, a dirsi tratto tratto "Vada tutto all'inferno!" proprio alla sua anima essa non piaccia? Non piaccia essa, in cui si fa sentire un che d'esaltante e di meraviglioso? È come se una potenza ignota ti prendesse sull'ala con sé, e tu voli, e tutto vola: volano le pietre miliari, ti volano incontro i mercanti sulle sponde delle loro carrette, vola ai due lati il bosco colle cupe parate degli abeti e dei pini, colla scure che batte e la cornacchia che gracchia; vola via la strada

chissà dove in precipite lontananza; e un che di pauroso spira da questo rapido balenìo, in cui non fa tempo a delinearsi l'oggetto che precipita via: solo il cielo sopra la testa, e le nubi leggere, e trasparente fra mezzo la luna, esse sole sembrano immobili. Ah, *trojka*, uccello-*trojka*, chi ti ha inventato? Proprio vero, soltanto fra un popolo pieno di vita tu potevi nascere, in quella terra che non ama far le cose per scherzo, e liscia liscia s'è allargata su mezzo mondo — e andate un po' voi a contar le miglia, finché non vi si sbarbagli la vista. E tu non sei davvero un complicato apparecchio da viaggio, non viti di ferro ti tengono insieme; ma in quattro e quattr'otto, con nient'altro che accetta e scalpello, ti ha messo in sesto l'abile *mužik* di Jaroslav. Non in teutonici stivaloni da scuderia è il guidatore: tanto di barbone e di guantoni e sa il diavolo su che sta seduto; ma si solleva appena, e brandisce la frusta, e intona una cantilena — e già i cavalli turbinano via, i raggi delle ruote si son fusi in un unico, levigato disco, trema la strada, e grida di spavento il viandante impietrito, mentre quella vola via, via, via... E ormai si vede appena, in lontananza, qualche cosa che fa polvere e trapana l'aria.

«Non così anche tu, Russia, come un'ardita insorpassabile *trojka*, voli via? Fuma sotto di te la strada, rimbombano i ponti, tutto si distanzia e rimane indietro. Si ferma, colpito dal divino prodigio, lo spettatore; è un fulmine, forse, lanciato giù dal cielo? Che significa, questa terrificante corsa? Quale ignota forza è racchiusa in questi cavalli, ignoti al mondo? Ah, cavalli, cavalli — che cavalli siete voi! I turbini dimorano forse nelle vostre criniere? Un acuto orecchio vibra forse in ogni vostro nervo? Udita appena dall'alto la nota canzone, tutti all'unisono hanno proteso i petti di bronzo, e quasi senza toccar terra con gli zoccoli, non si disegnano più che in linee allungate, trasvolanti a mezz'aria, e divora lo spazio, la *trojka*, tutta infusa dall'afflato di Dio!... Russia, dove mai voli tu? Rispondi. Non risponde. Stupendo lo squillo si spande dalle sonagliere; rimbomba e si muta in vento l'aria squarciata; vola indietro tutto quanto è sulla terra, e schivandola si fanno in disparte e le danno la strada gli altri popoli e l'altre nazioni».[22]

Per quanto bello appaia questo crescendo finale, stilisticamente è soltanto un gioco di prestigio per far sparire un oggetto — nel caso particolare Čičikov.

Lasciata nuovamente la Russia nel maggio 1842, Gogol' riprese i suoi bizzarri vagabondaggi all'estero. Ruote rotolanti avevano dipanato per lui il filo della prima parte delle *Anime morte*; i cerchi da lui stesso descritti nella prima serie di viaggi in una sfocata Europa avevano portato a far diventare il rotondo Čičikov una trottola, un fioco arcobaleno: la rotazione fisica aveva aiutato l'autore a ipnotizzare se stesso e i propri eroi in quell'incubo caleidoscopico che per anni a venire le anime semplici avrebbero accolto come un «panorama della Russia» (o «Vita familiare in Russia»). Era venuto il momento di prepararsi per la seconda parte.

Ci si domanda se, nel fondo della sua mente così fantasticamente malinconica, Gogol' non supponesse che le ruote rotolanti, le lunghe strade che si snodano come serpenti benevoli e il carattere vagamente inebriante del movimento regolare dei cavalli, che si erano rivelati così soddisfacenti nella stesura della prima parte, avrebbero automaticamente prodotto un secondo libro in grado di creare un limpido anello luminoso intorno ai colori vorticosi del primo. Che dovesse essere un'aureola, era convinto; altrimenti si sarebbe potuto considerare la prima parte come magia del diavolo. Fedele al sistema di gettare le fondamenta di un libro dopo averlo pubblicato, riuscì a persuadersi che la seconda parte (non ancora scritta) aveva in realtà dato origine alla prima e che la prima sarebbe rimasta una mera illustrazione priva di didascalia se non fosse stato presentato il volume-padre a un pubblico ottuso. In realtà, egli era irrimediabilmente bloccato dalla forma autocratica della prima parte. Quando tentò di comporre la seconda, si trovò costretto ad agire come l'assassino di quel racconto di Chesterton obbligato a far corrispondere tutta la carta da lettere nella casa della vittima alla forma insolita di un falso messaggio di suicidio.

Una morbosa cautela può aver aggiunto qualche altra considerazione. Avido di sapere nei dettagli che cosa pensasse la gente del suo lavoro — persone o critici d'ogni sorta, dalla canaglia al soldo del Governo allo sciocco che blandiva la pubblica opinione — dovette sforzarsi di spiegare ai propri corrispondenti che ciò che gli interessava nelle recensioni era soltanto la visione più ampia e più oggettiva di se stesso che esse gli offrivano. Gli dava molto fastidio apprendere che certe persone serie vedevano nelle *Anime morte*, con soddisfazione o con disgusto, una vigorosa condanna della servitù della gleba, come avevano visto un attacco alla corruzione nell'*Ispettore generale*. Nella mentalità del lettore impegnato *Le anime morte* si stavano infatti trasformando man mano nella *Capanna dello zio Tom*. E non è detto che questo lo infastidisse meno dell'atteggiamento di quei critici — austeri notabili della vecchia scuola, zitelle devote e puritani greco-ortodossi — che deploravano la «sensualità» delle sue immagini. Era anche profondamente conscio del potere che il suo genio artistico aveva sugli uomini e della responsabilità — per lui odiosa — che a questo potere s'accompagnava. Ma qualcosa in lui desiderava un dominio ancor maggiore (senza la responsabilità), come la moglie del pescatore di un racconto di Puškin che aspira a un castello sempre più grande.

Gogol' divenne un predicatore perché aveva bisogno di un pulpito da cui spiegare il senso morale dei suoi libri e perché un contatto diretto con i lettori gli pareva lo sviluppo naturale della propria forza magnetica. La religione gli diede l'intonazione e il metodo necessari. È dubbio che gli abbia dato altro.

Straordinario masso rotolante, che raccoglie — o pensa di poter raccogliere — uno straordinario tipo di muschio, Gogol' trascorse molte estati vagando da una stazione termale all'altra. I suoi disturbi erano difficili da curare in quanto vaghi e insieme mutevoli: crisi di melanconia, nelle quali la sua mente era ottenebrata da presentimenti inspiegabili e niente se non un brusco cambiamento d'aria poteva dargli sollievo; oppure uno stato ricorrente di spossatezza caratterizzato da brividi, quando gli indumenti non bastavano mai a scaldare i suoi arti e la sola cosa che poteva aiutarlo era, purché ripetuta con insistenza, una veloce camminata — meglio se lunga. Il paradosso consisteva nel fatto che da una parte aveva bisogno di questo movimento costante per stimolare la propria immaginazione e dall'altra esso gli impediva fisicamente di scrivere. Tuttavia gli inverni trascorsi in Italia, in condizioni relativamente confortevoli, furono ancor meno produttivi dei suoi febbrili periodi in diligenza. Dresda, Bad Gastein, Salisburgo, Monaco, Venezia, Firenze, Roma, Firenze, Mantova, Verona, Innsbruck, Salisburgo, Karlsbad, Praga, Greifenberg, Berlino, Bad Gastein, Praga, Salisburgo, Venezia, Bologna, Firenze, Roma, Nizza, Parigi, Francoforte, Dresda — e di nuovo tutto da capo, questa serie, con la sua ripetizione di nomi di città da *grand tour*, non è in realtà l'itinerario di un uomo che cerca salute — o che colleziona etichette d'albergo da mostrare a Mosca, Russia, o Moscow nell'Idaho — ma solo la linea punteggiata di un circolo vizioso privo di significati geografici. Le [stazioni termali] di Gogol' non erano realmente *spa*ziali. L'Europa centrale era per lui un mero fenomeno ottico — e la sola cosa realmente importante, la sola ossessione reale, la sola reale tragedia era che la sua potenza creativa continuava a declinare costantemente e irrimediabilmente. Quando Tolstoj sacrificò lo scrivere romanzi al proprio impulso moralistico, mistico e didattico, il suo genio era maturo e rubizzo, e i frammenti delle sue opere d'immaginazione pubblicati postumi rivelano che la sua arte aveva continuato a evolvere anche dopo la morte di Anna Karenina. Go-

gol' fu invece uomo di pochi libri e il suo progetto di scrivere *il* libro della sua vita coincise con l'inizio del suo declino come scrittore — dopo che aveva raggiunto i vertici dell'*Ispettore generale*, del *Cappotto* e del primo volume delle *Anime morte*.

Il periodo della predicazione coincide con certi ritocchi dell'ultima ora da lui inseriti nelle *Anime morte* — quegli strani accenni a una prodigiosa apoteosi nel futuro. Uno strano accento biblico gonfia i contorni delle frasi di molte delle lettere scritte agli amici dall'estero. «Guai a coloro che non ascoltano la mia parola! Abbandonate tutto per un po', abbandonate tutti i piaceri che solleticano la vostra fantasia nei momenti d'ozio. Obbeditemi: per un anno, un anno soltanto, occupatevi dei problemi della vostra tenuta in campagna». Il rimandare i proprietari terrieri ad affrontare i problemi della campagna (con tutto ciò che comportava allora questa scelta — raccolti insoddisfacenti, sovrintendenti disonesti, servi ingovernabili, ozio, furti, miseria, assenza di una organizzazione economica e «spirituale») divenne il suo tema fisso e il suo invito costante — invito espresso nei toni di un profeta che ordina agli uomini di sbarazzarsi dei loro beni terreni. Ma, nonostante il tono, Gogol' ordinava ai proprietari terrieri di fare esattamente il contrario (anche se dalla cima della sua brulla collina, sembrava domandasse loro un grande sacrificio in nome di Dio): lasciate la grande città dove state sperperando i vostri redditi precari e tornate alle terre che Dio vi ha dato con lo scopo preciso di farvi diventare ricchi quanto la nera terra, con contadini gagliardi e allegri che fatichino pieni di gratitudine sotto la vostra paterna supervisione. «Il compito dei proprietari terrieri è divino» — questo il nocciolo della predica gogoliana.

Non si può fare a meno di notare quanto fosse impaziente, e persino ansioso, di indurre questi frustrati possidenti e questi funzionari di malumore non solo a tornare alle proprie mansioni in provincia, alle terre e ai raccolti, ma a fornirgli un minuzioso resoconto delle loro impressioni. Si può quasi supporre che Gogol' avesse in mente, in quella sua mente-vaso di Pandora, qualche altra cosa, qualcosa che per lui era più importante delle condizioni morale ed economica della Russia rurale; e precisamente un patetico tentativo di procurarsi materiale «autentico», di prima mano per il suo libro; era infatti nella situazione peggiore in cui può trovarsi uno scrittore: aveva perso il

dono di immaginare fatti e pensava che i fatti potessero esistere in sé.

Il guaio è che i nudi fatti in natura non esistono, perché non sono mai del tutto nudi: la bianca traccia di un orologio da polso, un arricciato cerotto su un tallone ammaccato sono cose di cui non può sbarazzarsi neanche il nudista più ardente. Una semplice filza di cifre rivela l'identità di chi le ha infilzate con la stessa chiarezza con cui i cifrari addomesticati svelavano a Poe il loro tesoro. Il più rozzo *curriculum vitae* canta e batte le ali nello stile tipico del firmatario. Dubito che si possa dare anche soltanto il proprio numero di telefono senza dare qualcosa di sé. A Gogol' però, nonostante tutti i suoi discorsi sulla volontà di conoscere l'umanità perché amava l'umanità, in realtà non interessava molto la personalità del donatore. Voleva i fatti assolutamente nudi — e contemporaneamente non chiedeva semplici filze di dati, ma una serie completa di osservazioni minuziose. Quando alcuni amici particolarmente indulgenti cedevano con riluttanza alle sue richieste e poi si entusiasmavano e gli mandavano resoconti di vicende rurali e provinciali — ricevevano da lui un urlo di delusione e di costernazione e non dei ringraziamenti; perché i suoi corrispondenti non erano dei Gogol'. Avevano avuto l'incarico di descrivere le cose — di descriverle e basta. Ma loro non si limitavano a questo. E Gogol' era deluso dal materiale che riceveva perché i suoi amici non erano scrittori e nello stesso tempo non poteva rivolgersi agli amici che lo erano, perché in questo caso gli avrebbero fornito fatti tutt'altro che nudi. L'intera faccenda è in effetti una delle migliori dimostrazioni della stupidità assoluta di termini come «fatti nudi» e «realismo». «Realista» Gogol'! Ci sono manuali che lo affermano. Ed è possibilissimo che lo stesso Gogol' nei suoi patetici e futili sforzi di ottenere dai propri lettori le tessere che avrebbero costituito il mosaico del suo libro, pensasse d'agire in modo completamente razionale. È così semplice, continuava cocciutamente a ripetere ad amiche e amici, non dovete far altro che mettervi seduti un'ora al giorno e annotare tutto ciò che vedete e udite. Tanto sarebbe valso dir loro di spedirgli la luna, in un quarto qualunque. E non importa se un paio di stelle e un filo di nebbia restano impigliati ad essa nel vostro pacco di carta blu troppo frettolosamente legato. Se poi un corno si rompe, ci penso io a sostituirlo.

I suoi biografi sono un po' sconcertati dalla sua irritazione

perché non riusciva a ottenere ciò che voleva. Li sconcerta il fatto singolare che uno scrittore di genio reagisse con sorpresa al fatto che gli altri non sapevano scrivere bene quanto lui. In realtà ciò che irritava tanto Gogol' era che l'astuto metodo da lui escogitato per raccogliere materiali che non era più capace di creare, non funzionava. La crescente consapevolezza della propria impotenza divenne una sorta di malattia che nascondeva a sé e agli altri. Accoglieva di buon grado le interruzioni e gli ostacoli («gli ostacoli sono le nostre ali», diceva), perché poteva ritenerli responsabili dei propri indugi. Tutta la filosofia dei suoi ultimi anni, con concetti di base come «quanto più bui sono i tuoi cieli, tanto più radiosa sarà la grazia di domani», era suggerita dalla sensazione costante che questo domani non sarebbe mai arrivato.

D'altro canto andava su tutte le furie se qualcuno gli suggeriva che l'avvento della grazia poteva essere affrettato — io non sono uno scribacchino, non sono un imbrattacarte, non sono un giornalista — che avrebbe potuto scrivere. E mentre faceva il possibile per convincere se stesso e gli altri che avrebbe prodotto un libro d'estrema importanza per la Russia (e per la sua mente molto russa, «Russia» era ormai un sinonimo di «umanità»), non tollerava in alcun modo voci da lui stesso suscitate con le proprie allusioni mistiche. Gli anni che seguirono alla prima parte delle *Anime morte* potrebbero essere etichettati «Grandi attese», almeno dal punto di vista del lettore. Alcuni si aspettavano una denuncia ancor più precisa e vigorosa della corruzione e dell'ingiustizia sociale, altri attendevano una bella storia allegra con una risata per pagina. Mentre Gogol' stava rabbrividendo in una di quelle gelide stanze che puoi trovare soltanto nell'estremo sud dell'Europa e assicurava agli amici che da quel momento in poi la propria vita era sacra, che la propria forma corporea doveva essere maneggiata con cura e amata e accudita come il vaso incrinato di terracotta contenente il vino della saggezza (cioè la seconda parte delle *Anime morte*), si diffuse in patria la lieta notizia che Gogol' stava per completare un libro sulle avventure di un generale russo a Roma — il più divertente che mai avesse scritto. L'aspetto tragico di questa faccenda è che in effetti il meglio di quanto ci è rimasto del secondo volume consiste nei brani riguardanti quel farsesco automa che è il generale Betriščev.

Roma e la Russia formano nel mondo irreale di Gogol' una combinazione di tipo più profondo. Roma era per lui un luogo in cui aveva periodi di benessere fisico negatigli dal Nord. I fiori d'Italia (quei fiori dei quali diceva: «Io *rispetto* i fiori che crescono spontanei su una tomba») lo riempivano di un ardente desiderio di trasformarsi in un Naso; di perdere tutto il resto, occhi, braccia, gambe, per non essere altro che un enorme naso, «con narici grandi come due secchi per poter aspirare tutti i possibili profumi primaverili». Era particolarmente sensibile al naso quando viveva in Italia. C'era anche lo speciale cielo italiano, «tutto argenteo e striato di raso lucente ma che rivela le più profonde tonalità d'azzurro quando lo si guarda attraverso gli archi del Colosseo». Cercando una sorta di distensione dalla propria immagine distorta, orribile e diabolica del mondo, si sforzava pateticamente di aggrapparsi all'ovvietà dell'idea che di Roma poteva farsi un pittore scadente, come luogo fondamentalmente «pittoresco». «Mi piacciono anche gli asini — gli asini che camminano o trotterellano a tutta velocità con gli occhi socchiusi e portano pittorescamente in groppa le robuste e solenni italiane, le cui bianche cuffie restano luminosamente visibili anche in lontananza; o quando questi asini trascinano, in modo meno pittoresco, con difficoltà e spesso incespicando, un rigido allampanato inglese con indosso un *mackintosh* impermeabile bruno verdastro [*traduzione letterale*] che tiene le gambe sollevate per non sfregare il suolo; o quando passa cavalcando un pittore in camiciotto con la sua barba alla Van Dyck e la tavolozza dei colori» ecc. Ma non poteva insistere a lungo su uno stile del genere e il romanzo convenzionale sulle avventure di un italiano che per un certo periodo aveva pensato di scrivere rimase fortunatamente allo stadio di qualche appunto vistosamente generico: «Tutto in lei dalle spalle alla gamba *che respira antichità* e all'*ultimo dito* del piede, è il coronamento della creazione» — no, basta con queste cose, altrimenti gli ehm e gli uhm di un malinconico impiegato di provincia che medita sulla propria infelicità nelle profondità della Russia gogoliana si mescoleranno irreparabilmente all'eloquenza classica.

Poi a Roma c'era Ivanov, il grande pittore russo. Per oltre vent'anni lavorò al quadro «L'apparizione del Messia al popolo». Il suo destino fu sotto molti aspetti simile a quello di Gogol', con la differenza che alla fine Ivanov *completò* il suo capola-

voro; si racconta che, quando venne finalmente esposto (nel 1858) si sedette con calma per apportargli qualche estremo ritocco — dopo venti anni di lavoro! — del tutto indifferente alla folla che gremiva la galleria. Ivanov come Gogol' visse in perenne povertà, perché entrambi non se la sentivano di staccarsi dall'opera alla quale soprattutto tenevano per guadagnarsi da vivere; entrambi erano continuamente importunati da persone impazienti che li rimproveravano per la loro lentezza; entrambi erano nervosi, scontrosi, maleducati, ridicolmente goffi in tutte le cose pratiche. Nella sua straordinaria descrizione dell'opera di Ivanov, Gogol' sottolinea questo rapporto e non si può fare a meno di sentire che, quando parla della figura principale del quadro («Ed Egli, nella pace celeste e nella divina lontananza, già s'accosta con passi rapidi e decisi...»), il dipinto di Ivanov si mescola in qualche modo nel suo pensiero con l'elemento religioso del proprio libro non ancora scritto, che vedeva man mano avvicinarsi dalle argentee alture italiane.

Le lettere che scrisse ai suoi amici mentre lavorava a *Brani scelti dalla corrispondenza con gli amici* non comprendono questi passi (altrimenti Gogol' non sarebbe stato Gogol'), ma assomigliano loro molto nei contenuti come nel tono. Alcune di esse erano secondo lui talmente ispirate dall'alto, che chiedeva di leggerle «quotidianamente durante la settimana del digiuno»; c'è però da dubitare che qualcuno dei suoi corrispondenti fosse così docile da farlo — da radunare i membri della propria famiglia e da schiarirsi la gola con un certo imbarazzo — anziché comportarsi come il Podestà quando s'accinge a leggere l'importantissima lettera del primo atto dell'*Ispettore generale*. Il linguaggio di queste epistole è quasi una parodia del tono bigotto, ma ci sono belle interruzioni, per esempio quando Gogol' ricorre a termini molto vigorosi e profani per parlare di una casa editrice che lo ha truffato. Le pie azioni che progetta per i propri amici finiscono per coincidere con incarichi più o meno fastidiosi. Aveva inventato un sistema veramente straordinario di imporre penitenze ai «peccatori» costringendoli a sfacchinare per lui — far commissioni, comprare e impacchettare i libri che gli servivano, copiare recensioni, mercanteggiare con gli editori ecc. In compenso lui mandava loro, per esempio, una copia dell'*Imitazione di Cristo* con istruzioni minuziose su come usarla — e istruzioni molto simili ritornano anche nei passi sull'idroterapia

e sui disturbi digestivi — «Due bicchieri d'acqua fredda prima di colazione» è il suggerimento che dà a un collega in sofferenze.

«Lascia perdere le tue faccende e occupati delle mie» — tale è la tendenza generale, che ovviamente sarebbe stata perfettamente logica se i corrispondenti fossero stati suoi discepoli fermamente convinti che «chi aiuta Gogol' aiuta Dio». Ma le persone reali che ricevevano queste lettere da Roma, da Dresda o da Baden-Baden concludevano che Gogol' o stava diventando matto o recitava deliberatamente la parte del buffone. Forse non era troppo scrupoloso nel servirsi dei propri diritti divini. Sfruttava questa comoda situazione di rappresentante di Dio a fini molto personali, per esempio quando diceva il fatto suo a chi lo aveva offeso in passato. Quando morì la moglie del critico Pogodin lasciandolo pazzo di dolore, ecco che cosa gli scrisse Gogol': «Gesù Cristo vi aiuterà a diventare un gentiluomo, cosa che non siete né per educazione né per inclinazione — ella vi sta parlando a mezzo mio» — un esempio assolutamente unico di lettera di condoglianze. Aksakov fu uno dei pochissimi che decise alla lunga di far conoscere a Gogol' le proprie reazioni a certi suoi moniti. «Caro amico», scrisse, «non ho mai dubitato della sincerità delle tue convinzioni o della tua benevolenza verso gli amici; ma ti confesso francamente di essere seccato dalla forma che le tue convinzioni assumono. Dirò di più — mi spaventano. Io ho 53 anni. Ho letto Tommaso da Kempis prima che tu nascessi. Sono ben lungi dal condannare le convinzioni altrui come lo sono dall'accettarle — e tu invece vieni a dirmi come se io fossi uno scolaretto — e senza avere la più vaga idea di quali siano le mie idee — di leggere l'*Imitazione* — e per di più, di farlo in certe ore del giorno da te stabilite, dopo il caffè del mattino, un capitolo al giorno, come una lezione... Questo è ridicolo e irritante».

Gogol' però insisteva in questo nuovo genere. Sosteneva che tutto ciò che diceva o faceva traeva ispirazione da quello stesso spirito che avrebbe presto rivelato la propria misteriosa essenza nel secondo e terzo volume delle *Anime morte*. Sosteneva anche che i *Brani scelti* volevano essere un saggio, un mezzo per indurre nel lettore lo stato d'animo adatto a recepire il seguito delle *Anime morte*. Si è costretti a presumere che ignorasse totalmente l'esatta natura del gradino che stava così cortesemente offrendo.

I *Brani* consistono soprattutto in consigli di Gogol' a proprietari terrieri, funzionari di provincia e cristiani in generale. I

possidenti di campagna sono considerati agenti di Dio, laboriosissimi agenti che posseggono azioni in paradiso e ricevono dividendi più o meno cospicui in valuta terrena. «Radunate tutti i vostri *mužiki* e dite loro che li fate lavorare perché è questo che Dio vuole che facciano — e non certo perché avete bisogno di soldi per i vostri piaceri; e a questo punto tirate fuori una banconota e, come prova visiva delle vostre parole, bruciatela davanti ai loro occhi...». L'immagine è divertente: il signorotto in piedi sulla sua veranda che estrae una frusciante banconota dalle tinte delicate con i gesti calcolati di un prestigiatore di professione; una Bibbia pronta su un tavolo dall'aspetto innocente; un ragazzo con una candela accesa; un pubblico di barbuti contadini che guarda a bocca aperta in rispettosa attesa; poi un mormorio di sgomento quando la banconota si trasforma in una farfalla di fuoco; il prestigiatore allegramente e rapidamente si sfrega le mani — solo l'interno delle dita; poi, dopo un piccolo imbonimento, apre la Bibbia ed ecco il tesoro, come la Fenice.

Il censore, con una certa generosità, depennò questo brano dalla prima edizione poiché indicava una certa mancanza di rispetto per il Governo con la deliberata distruzione del denaro statale — come i notabili dell'*Ispettore generale* condannavano la rottura di beni dell'erario (per la precisione sedie) ad opera del violento professore di storia antica. Si è tentati di insistere su questa similitudine e di dire che in un certo senso, in questi *Brani scelti*, Gogol' sembra incarnare uno dei suoi personaggi deliziosamente grotteschi. Niente scuole e niente libri, soltanto tu e il prete del villaggio — tale è il sistema didattico che suggerisce al possidente. «Il contadino non deve neanche *sapere* che esistano libri che non siano la Bibbia». «Portati appresso il prete del villaggio dappertutto... Fanne l'amministratore della tua proprietà». Esempi di vigorose maledizioni da impiegare ogni volta che un servo pigro deve essere toccato nel vivo ci sono forniti in un altro sorprendente brano. Ci sono anche grandi esplosioni d'irrilevante retorica e una perfida stoccata al povero Pogodin. Troviamo frasi come «ogni uomo è diventato uno straccio» o «compatrioti, io ho paura» — dove «compatrioti» è pronunciato nel tono di «compagni» o «fratelli» — e più ancora.

Il libro fece un enorme scalpore. L'opinione pubblica in Russia era fondamentalmente democratica — e, tra parentesi, ammirava moltissimo l'America. Nessuno zar riuscì mai a spezzare la sua spina dorsale (l'avrebbe fatto soltanto, molto tempo dopo, il regime sovietico). C'erano, a metà del secolo scorso,

molte scuole di pensiero; e anche se la più radicale sarebbe in seguito degenerata nell'ottusità atroce del populismo, del marxismo, dell'internazionalismo e simili (per poi ruotare su se stessa e completare il cerchio inevitabile con la schiavitù di stato e il nazionalismo reazionario), è assolutamente fuor di dubbio che al tempo di Gogol' gli «occidentalisti» costituivano un gruppo di pressione assai superiore per interessi e qualità a tutto ciò che potevano escogitare i parrucconi reazionari. Non sarebbe corretto considerare, per esempio, il critico Belinskij un mero precursore (anche se filogeneticamente lo era) di quegli scrittori degli anni 1860 e 1870 che sostenevano con virulenza la supremazia dei valori civili su quelli artistici; che cosa poi intendessero per «artistico» è un altro discorso: Černyševskij o Pisarev accumulavano prove solenni per dimostrare che scrivere manuali per il popolo era più importante che dipingere «ninfe e pilastri di marmo» — perché era così che definivano l'«arte pura». Tra parentesi, questo metodo antiquato di ridurre tutte le possibilità estetiche al livello delle proprie piccole concezioni e capacità nella linea dell'acquerello quando si critica «l'arte per l'arte» in una prospettiva nazionalistica, politica o genericamente filistea, è molto divertente anche nelle argomentazioni di certi critici americani moderni. Quali che siano le sue ingenue carenze nel giudicare i valori artistici, Belinskij come cittadino e come pensatore aveva quel meraviglioso istinto della verità e della libertà che la politica può solo in parte distruggere — e la politica di partito era ancora nella propria infanzia. A quell'epoca la sua coppa conteneva ancora un liquido puro, che con l'aiuto di Dobroljubov, Pisarev e Michajlovskij, era destinato a trasformarsi in un brodo di coltura per i più sinistri dei germi. Gogol' invece era palesemente impantanato nel fango e aveva scambiato l'oleosa superficie di una sudicia pozzanghera per una sorta di mistico arcobaleno. La famosa lettera di Belinskij, in quanto fa a pezzi i *Brani scelti* («quell'ampolloso e sciatto guazzabuglio di parole e di frasi»), è un nobile documento. Conteneva anche una vigorosa polemica antizarista e di conseguenza la diffusione delle copie della «Lettera di Belinskij» divenne presto un delitto punibile con i lavori forzati in Siberia. Ciò che soprattutto scosse Gogol' fu, a quanto pare, l'insinuazione di Belinskij che egli adulasse gli aristocratici per ottenerne aiuti finanziari. Belinskij apparteneva ovviamente alla categoria dei «poveri ma orgogliosi»; e Gogol', come cristiano, condannava l'orgoglio.

Nonostante i torrenti di ingiurie, di proteste e di ironie che

inondarono il libro quasi da ogni parte, Gogol' mantenne un contegno abbastanza coraggioso. Pur ammettendo che il libro era stato scritto «in uno stato d'animo morboso e impacciato» e che «l'inesperienza nell'arte di scrivere queste cose aveva, con l'aiuto del diavolo, trasformato l'umiltà che di fatto sentivo in uno sfoggio arrogante di presunzione», (o, come scrisse altrove, «mi lasciai andare come un autentico Chlestakov»), sostenne con la solennità di un inflessibile martire che il suo libro era necessario, per tre ragioni: aveva indotto la gente a mostrargli ciò che egli era; aveva mostrato a lui e a loro stessi che cosa *essi* erano; e aveva purificato l'atmosfera con l'efficienza di un temporale. Era in pratica come dire che aveva fatto ciò che era nelle sue intenzioni: preparare l'opinione pubblica a recepire la seconda parte delle *Anime morte*.

Nei suoi lunghi anni all'estero e nelle sue febbrili visite in Russia, Gogol' continuava ad annotare su vari foglietti (in carrozza, nelle locande, a casa d'amici; dappertutto) appunti per questo supremo capolavoro. A volte aveva pronta tutta una serie di capitoli che leggeva in gran segreto ai suoi intimi; altre volte non aveva niente; a volte un amico ne copiava pagine e pagine e a volte Gogol' sosteneva di non aver scritto niente — era ancora tutto nella sua testa. Ci furono evidentemente vari olocausti minori che precedettero il più importante alla vigilia della morte.

A un certo punto dei suoi tragici sforzi, egli fece una cosa che, considerando la sua fragilità fisica, fu quasi un'impresa: andò a Gerusalemme per poter trovare ciò di cui aveva bisogno per scrivere il libro — assistenza divina, forza e fantasia creativa — un po' come una donna sterile potrebbe pregare la Vergine per avere un figlio nella dipinta oscurità di una chiesa medievale. Per molti anni, tuttavia, continuò a rimandare questo pellegrinaggio: il suo spirito, diceva, non era pronto; Dio non lo voleva ancora; «notate gli ostacoli che frappone al mio cammino»; gli era necessario un certo stato d'animo (vagamente somigliante alla «grazia» cattolica) per assicurare la massima probabilità di successo a questa sua iniziativa (assolutamente pagana); inoltre, gli occorreva un fidato compagno di viaggio che non fosse un noioso, che si mostrasse ora taciturno e ora loquace in perfetta sincronia con l'umore prismatico del pellegrino, e che a richiesta gli rimboccasse con mano amorevole la coperta

da viaggio. Quando finalmente, nel gennaio 1848, partì per questa rischiosa impresa, le ragioni perché non sfociasse in un rovinoso disastro erano minime come in ogni altro momento.

Una cara vecchietta, Nadežda Nikolaevna Šeremeteva, una delle più fedeli e noiose corrispondenti di Gogol', con la quale egli aveva scambiato molte preghiere per il bene della propria anima, lo accompagnò sino alla barriera della città fuori Mosca. Con ogni probabilità, i documenti di Gogol' erano perfettamente in ordine, ma per qualche sua ragione non gli garbava l'idea che venissero controllati, e il sacro pellegrinaggio iniziò con uno di quei trucchi morbosi che egli amava fare ai poliziotti. Sventuratamente coinvolse anche la vecchia signora. Che alla barriera abbracciò il pellegrino, scoppiò in lacrime e fece il segno della croce sulla testa di Gogol', che rispose con effusione. In quel momento gli chiesero i documenti: un funzionario voleva sapere chi era esattamente quello che partiva. «Quella vecchia signora», gridò Gogol' e si allontanò sulla sua carrozza lasciando la Šeremeteva in una situazione molto imbarazzante.

Alla madre egli mandò una speciale preghiera che il prete del luogo avrebbe dovuto leggere in chiesa. In questa preghiera supplicava il Signore di salvarlo dai predoni d'Oriente e di risparmiargli il mal di mare durante la traversata. Il Signore ignorò la seconda richiesta: tra Napoli e Malta, a bordo della capricciosa *Capri*, Gogol' vomitò in modo così terribile che «i passeggeri se ne meravigliarono molto». Il resto del pellegrinaggio è rimasto talmente vago che, se non ci fossero prove ufficiali del fatto che è realmente avvenuto, sarebbe molto facile supporre che se lo era inventato di sana pianta, come già era avvenuto per una gita in Spagna. Quando per anni e anni racconti alla gente che stai per fare una certa cosa e non ne puoi più di non riuscire a deciderti, ti risparmi una quantità di fastidi facendo credere un bel giorno che l'hai già fatta — e che sollievo poter lasciar cadere l'argomento.

«Cosa possono dirti le mie vaghe impressioni? Ho visto la Terra Santa nella nebbia di un sogno». (Da una lettera a Žukovskij). Abbiamo un'immagine di lui che litiga nel deserto con Vasilij, il suo compagno di viaggio. In qualche posto della Samaria raccolse un asfodelo, in qualche posto della Galilea un papavero (avendo, come Rousseau, una vaga inclinazione per la botanica). A Nazareth pioveva ed egli cercò un riparo in cui rimase bloccato un paio d'ore, «e quasi non mi rendevo conto di essere a Nazareth, mentre stavo lì seduto» (su una panca sot-

to la quale era andata a rifugiarsi una gallina), «come mi sarei potuto sedere in una stazione di posta in Russia». I luoghi sacri che visitò non si fusero con la realtà mistica che era nella sua anima. Insomma la Terra Santa giovò pochissimo alla sua anima (e al suo libro), come i sanatori tedeschi al suo corpo.

Negli ultimi dieci anni di vita, Gogol' continuò ostinatamente a meditare sul seguito delle *Anime morte*. Aveva perso la capacità magica di creare vita dal nulla; la sua immaginazione aveva bisogno di materiale già pronto su cui lavorare, poiché aveva ancora la forza di ripetersi; pur non essendo più in grado di produrre un mondo nuovo di zecca, come aveva fatto nella prima parte, pensava di poter usare la stessa materia e ricombinarla in altro modo, vale a dire in funzione di un obiettivo ben definito, assente nella prima parte, ma che ora secondo lui avrebbe dovuto non solo fornire una nuova forza motrice, ma dotare retrospettivamente la prima parte di un significato.

A parte il particolare carattere del suo caso, l'illusione generale nella quale cadde Gogol' era ovviamente disastrosa. Uno scrittore è perduto quando comincia a farsi domande come «cos'è l'arte?» e «qual è il compito di un artista?». Gogol' decise che obiettivo dell'arte letteraria era curare le anime sofferenti creando in loro un senso d'armonia e di pace. Il trattamento doveva anche comprendere una robusta dose di medicina didattica. Intendeva descrivere i difetti nazionali e le virtù nazionali in modo tale da aiutare i lettori a perseverare in queste e a sbarazzarsi di quelli. Quando cominciò a lavorare al seguito, il proposito era di costruire personaggi non «totalmente virtuosi», ma «più importanti» di quelli della prima parte. Per usare il curioso gergo degli editori e dei recensori, voleva conferire loro un maggior «richiamo umano». Scrivere romanzi era solo un passatempo da depravati, se non rivelavano con assoluta chiarezza «l'atteggiamento comprensivo» dell'autore di fronte a certi personaggi e il suo «atteggiamento critico» di fronte ad altri. E la chiarezza, di fatto, doveva essere tale che persino il lettore più umile (che ama i libri in forma di dialogo con un minimo di «descrizioni» — perché la conversazione è «vita») avrebbe saputo da che parte schierarsi. Ciò che Gogol' prometteva era di dare al lettore — o meglio ai lettori da lui immaginati — dei fatti. Avrebbe rappresentato, diceva, i russi non nei «tratti meschini» di tipi particolari, non nelle «stranezze e volgarità com-

piaciute», non con il mezzo sacrilego della visione personale di un artista solitario, ma in maniera tale che «il russo vi appaia nella pienezza della sua natura nazionale, in tutta la ricca varietà delle forze interiori in lui racchiuse». In altre parole, le «anime morte» sarebbero divenute «anime vive».

È evidente che quello che Gogol' sta dicendo in questa occasione (o che potrebbe dire qualunque altro scrittore con intenti egualmente sciagurati) si può ridurre in termini molto più semplici: «Ho immaginato nella mia prima parte un certo tipo di mondo, ma ora ne immaginerò uno differente che corrisponderà meglio a quelli che io immagino siano i concetti di Bene e di Male, più o meno consapevolmente condivisi dai miei immaginari lettori». In certi casi (per i narratori da riviste a larga diffusione ecc.) il successo dipende direttamente dalla misura in cui la visione che lo scrittore ha dei «lettori» corrisponde alle idee tradizionali, cioè immaginarie, che i lettori hanno di se stessi, idee diligentemente generate e alimentate da una fornitura regolare di chewing-gum mentale cui provvedono editori complici. Ma naturalmente la posizione di Gogol' non era così semplice, prima di tutto perché ciò che si proponeva di scrivere doveva essere tutto sommato una rivelazione religiosa, e in secondo luogo perché il lettore immaginario avrebbe dovuto non soltanto godersi i vari dettagli della rivelazione ma essere moralmente aiutato, migliorato o addirittura rigenerato dall'effetto complessivo del libro. La difficoltà maggiore consisteva nel mettere assieme i materiali della prima parte, che da un punto di vista filisteo s'occupa di «stranezze» (ma che Gogol' doveva ancora adoperare, non essendo più in grado di creare una nuova materia), con quel tipo di predica solenne di cui aveva fornito incredibili campioni nei *Brani scelti*. Benché la sua prima intenzione fosse di presentare personaggi non «totalmente virtuosi», ma «importanti», nel senso di rappresentare compiutamente una ricca miscela di passioni, umori e ideali russi, egli scoprì a poco a poco che questi personaggi «importanti» appena usciti dalla sua penna venivano adulterati dalle stranezze inevitabili che attingevano dal loro *medium* naturale e dalla loro intima affinità con i possidenti da incubo della parte iniziale. Di conseguenza, la sola via d'uscita consisteva nel trovare un altro gruppo di personaggi eccentrici che dovevano essere, abbastanza ovviamente e abbastanza letteralmente, dei «buoni» perché qualunque tentativo di caratterizzarli con una certa ricchezza avrebbe necessariamente portato a quelle strane forme che i non «total-

mente virtuosi» ritenevano ancora dovute alle loro sciagurate origini.

Quando nel 1847 Padre Matteo, un fanatico prete russo che univa all'eloquenza di Giovanni Crisostomo le più oscure fisime degli Evi bui, pregò Gogol' di rinunciare completamente alla letteratura e di dedicarsi a pratiche religiose per preparare così la propria anima all'Altro Mondo, quale lo descrivevano Padre Matteo e altri Padri del suo stampo — Gogol' fece del suo meglio per spiegare al proprio corrispondente quanto sarebbero stati buoni i personaggi buoni delle *Anime morte* se solo la Chiesa gli avesse permesso di cedere a quell'impulso a scrivere che Dio aveva instillato in lui all'insaputa di Padre Matteo: «Non può uno scrittore presentare, nella cornice di una storia avvincente, vividi esempi di esseri umani che siano uomini migliori di quelli presentati da altri autori? Gli esempi sono più forti delle argomentazioni; e prima di fornire questi esempi la sola cosa di cui uno scrittore ha bisogno è di diventare egli stesso un uomo buono e di condurre un tipo di vita che possa piacere a Dio. Io non mi sarei mai sognato di scrivere se al giorno d'oggi non fosse così diffusa l'abitudine di leggere romanzi e racconti, in massima parte immorali e peccaminosamente allettanti, ma letti perché tengono desto l'interesse e non sono privi di talento. Anch'io ho talento — l'abilità di far vivere la natura e gli uomini nei miei racconti; e stando così le cose, non dovrei presentare, in modo egualmente attraente, persone giuste e pie che vivono secondo la Legge divina? Voglio dirvi francamente che è questo, non il denaro o la fama, il mio maggior incentivo a scrivere».

Sarebbe ovviamente ridicolo pensare che Gogol' abbia passato dieci anni cercando soltanto di scrivere qualcosa che piacesse alla Chiesa. In realtà egli cercava di scrivere qualcosa che piacesse sia a Gogol' l'artista, sia a Gogol' il monaco. Lo ossessionava il pensiero che i grandi pittori italiani avevano fatto questo più e più volte: un fresco chiostro, rose che s'arrampicano su un muro, un uomo scarno con in testa uno zucchetto, i freschi smaglianti colori del dipinto al quale sta lavorando — era questo l'ambiente professionale cui Gogol' aspirava. Tramutato in letteratura, con il completamento delle *Anime morte*, avrebbe formato tre immagini connesse tra loro: Delitto, Punizione e Redenzione. Il raggiungimento di questo obiettivo era però impossibile, non solo perché il particolarissimo genio gogoliano, se avesse avuto carta bianca, avrebbe sicuramente buttato all'aria

qualunque schema convenzionale, ma perché aveva imposto la parte principale, quella del peccatore, a una persona — se è possibile definire così Čičikov — ridicolmente inadatta al personaggio e che per di più agiva in un mondo dove cose come il salvarsi l'anima proprio non esistevano. Un prete descritto con simpatia tra i personaggi del primo volume sarebbe stato assolutamente impossibile come una *gauloiserie* in Pascal o una citazione di Thoreau nell'ultimo discorso di Stalin.

Nei pochi capitoli della seconda parte che ci sono rimasti, gli occhiali magici di Gogol' paiono appannati. Čičikov, pur rimanendo (anche troppo) al centro del campo visivo, si allontana in qualche modo dal piano focale. Ci sono in questi capitoli degli splendidi passi, ma sono soltanto echi della prima parte. E quando compaiono i personaggi «buoni» — il frugale proprietario terriero, il pio mercante, il principe semidivino — si ha un'impressione di completi estranei che s'accalcano per prender possesso di una casa piena di correnti dove gli oggetti familiari sono terribilmente in disordine. Come ho già accennato, le truffe di Čičikov sono soltanto fantasmi e parodie del crimine, e quindi non è possibile una «reale» punizione senza distorcere tutto quanto. I «buoni» sono fasulli perché non appartengono al mondo gogoliano, e quindi ogni loro contatto con Čičikov stride e deprime. Se Gogol' scrisse la parte della redenzione con un «buon prete» (di tipo leggermente cattolico) che salva l'anima di Čičikov nelle profondità della Siberia (abbiamo frammenti d'informazioni dai quali risulta che Gogol' studiò *Flora siberiana* di Pallas per documentarsi sull'ambiente), e se Čičikov era destinato a finire i suoi giorni come monaco emaciato in qualche remoto monastero, non fa meraviglia che l'artista, in un ultimo lampo accecante di verità artistica, abbia bruciato il finale delle *Anime morte*. Padre Matteo poteva essere soddisfatto perché Gogol', poco prima di morire, aveva rinunciato alla letteratura; ma la breve fiammata che potrebbe essere considerata prova e simbolo di questa rinuncia, in realtà era esattamente il contrario: accovacciato e singhiozzante davanti a quella stufa («Dove?» domanda il mio editore. A Mosca.), un artista stava distruggendo il lavoro di tanti anni perché si era finalmente reso conto che il libro completato non corrispondeva al suo genio; e così Čičikov, anziché spegnersi gradatamente e devotamente in una cappella di legno tra ascetici abeti sulla riva di un lago leggendario, fu restituito al suo elemento naturale: le fiammelle azzurre di un umile inferno.

«... un impiegato di cui non si può dire che fosse troppo notevole: bassino di statura, alquanto butterato, rossigno anziché no, persino un po' miope all'aspetto, con un tantino di calvizie sulla fronte, con rughe su ambedue le guance e quel colorito del volto che si usa chiamare emorroidale [...]

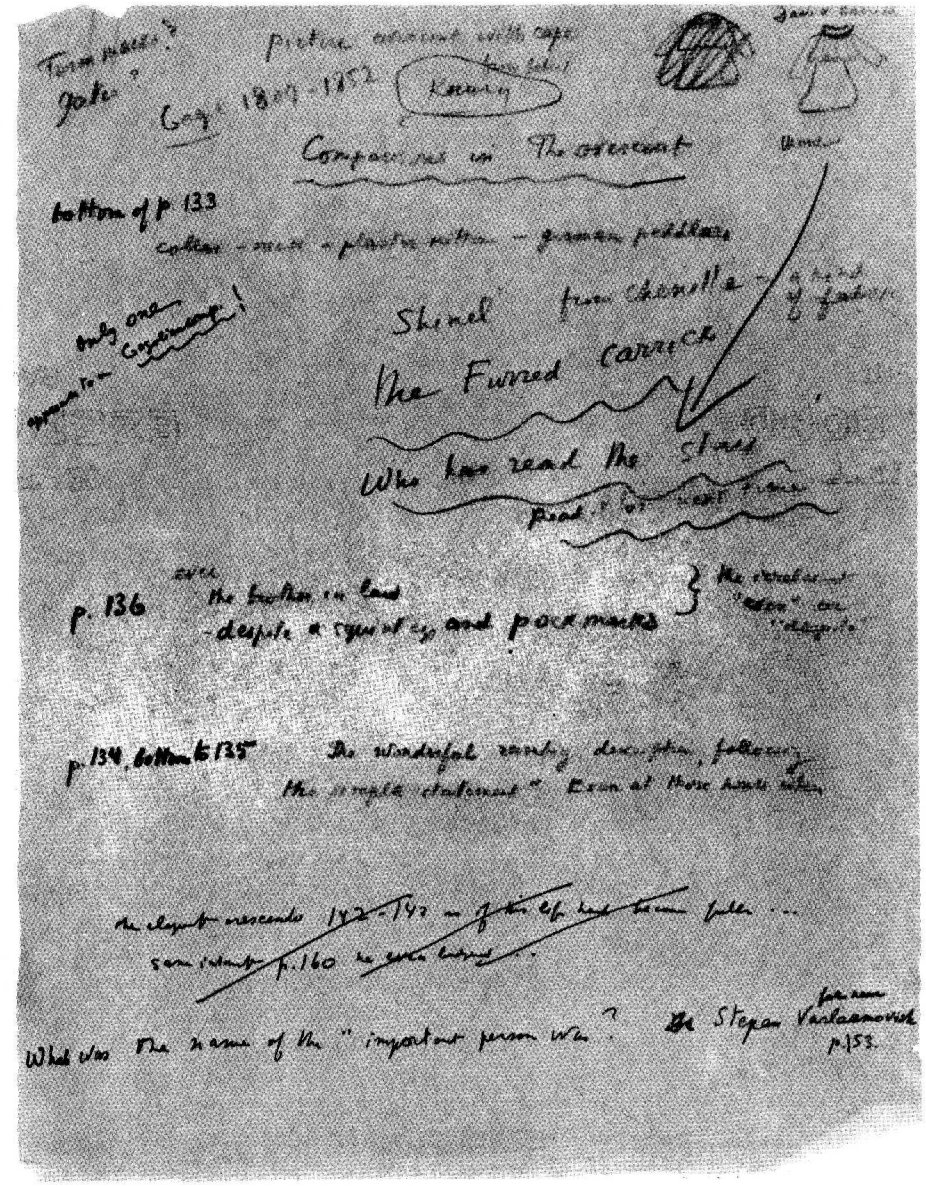
«Il nome di famiglia dell'impiegato era Bašmač'kin. Nome che, come si vede, deriva da *bašmak*, ossia scarpa. Ma quando e come si fosse prodotta tale derivazione, ecco ciò che non sapremmo dire. Sia il padre che il nonno e persino il cognato, tutti i Bašmač'kin fino all'ultimo portarono scarpe, facendole risuolare tre volte l'anno».[23]

IL CAPPOTTO (1842)

Gogol' era una strana creatura, ma il genio è sempre strano; è soltanto il sano scrittore di second'ordine che appare al grato lettore un amico vecchio e saggio, che sviluppa con garbo le idee sulla vita del lettore stesso. La grande letteratura sfiora l'irrazionale. *Amleto* è il sogno sfrenato di un intellettuale nevrotico. *Il cappotto* di Gogol' è un incubo grottesco e sinistro che scava buchi neri nello scialbo tessuto della vita. Il lettore superficiale vedrà in questo racconto soltanto gli scherzi pesanti di uno stravagante buffone; il lettore solenne darà per scontato che l'intenzione principale di Gogol' fosse di denunciare gli orrori della burocrazia russa. Ma né la persona che vuol farsi una bella risata, né quella ansiosa di libri «che facciano pensare» potrà mai capire di che cosa si occupa in realtà *Il cappotto*. Datemi il lettore creativo: questo è un racconto per lui.

Il solido Puškin, il positivo Tolstoj, il misurato Čechov hanno avuto tutti momenti d'intuizione irrazionale che contemporaneamente appannavano la frase e rivelavano un senso segreto che meritava questo improvviso spostamento di fuoco. Ma per Gogol' lo spostamento è la base stessa della sua arte, tanto che ogni volta che cercò di scrivere con la scrittura rotonda della tradizione letteraria e di svolgere in modo logico idee razionali, perdeva ogni traccia di talento. Quando invece, come nell'immortale *Cappotto*, si lasciava veramente andare e bighellonava allegramente sul bordo del proprio abisso personale, diventava il più grande artista che la Russia abbia sinora prodotto.

L'alterazione improvvisa del piano razionale può essere ovviamente compiuta in vari modi, e ogni grande scrittore ha il suo. Per Gogol' era una combinazione di due movimenti: uno



Una pagina dalla lezione sul Cappotto *con un disegno che illustra il tipo di pelliccia.*

scatto e una scivolata. Immaginate una botola che si apre sotto i vostri piedi con assurda repentinità, e una folata di lirismo che vi solleva e vi lascia poi cadere fragorosamente nella botola accanto. Era l'assurdo la musa favorita di Gogol', ma quando dico «l'assurdo» non intendo il bizzarro o il comico. L'assurdo ha sfumature e gradazioni quanto il tragico, e per di più, nel caso di Gogol', lo costeggia. Sarebbe sbagliato dire che Gogol' inseriva i propri personaggi in situazioni assurde. Non si può inserire un uomo in una situazione assurda se è assurdo l'intero mondo in cui egli vive; né si può farlo se s'intende per assurdo qualcosa che provoca una risatina o un'alzata di spalle. Ma se s'intende la patetica condizione umana, se s'intendono tutte quelle cose che in mondi meno sinistri sono legate alle aspirazioni più nobili, alle sofferenze più profonde, alle passioni più intense — allora, chiaramente, abbiamo la rottura necessaria, e un patetico essere umano, smarrito nell'irresponsabile mondo degli incubi gogoliani, diventa «assurdo» per una sorta di contrasto di secondo grado.

Sul coperchio della tabacchiera del sarto c'era il

> «ritratto d'un generale, quale precisamente non si sa, perché sul posto dov'era prima la faccia, sfondato da una ditata, era stato in seguito appiccicato un pezzetto rettangolare di carta».[24]

Lo stesso vale per l'assurdità di Akakij Akakievič Bašmač'kin. Noi non ci aspettavamo che, in questo vortice di maschere, una di esse si rivelasse una vera faccia, o almeno il posto in cui dovrebbe trovarsi la faccia. L'essenza dell'umanità viene fatta irrazionalmente derivare da quel caos di falsificazioni che costituisce il mondo gogoliano. Akakij Akakievič, l'eroe del *Cappotto*, è assurdo *perché* è patetico, *perché* è umano e *perché* è stato generato proprio da quelle forze che paiono tanto in contrasto con lui.

Ma non è solo umano e patetico. È qualcosa di più, come lo sfondo non è solo caricaturale. Dietro questo evidente contrasto c'è un sottile collegamento genetico. Il suo essere rivela la stessa vibrazione e lo stesso scintillio che ha il mondo dei sogni al quale appartiene. Le allusioni a qualcos'altro, dietro i paraventi rozzamente dipinti, si combinano con tanta arte con la materia apparente della narrazione che i russi socialmente impegnati se le sono lasciate completamente sfuggire. Ma una lettura creativa del racconto rivela che qua e là, nei più innocenti brani de-

scrittivi, c'è una parola, a volte semplicemente un avverbio o una preposizione, un «persino» o un «quasi», per esempio, inserita in maniera tale da far esplodere la più innocua delle frasi in una pazzesca esibizione di fuochi artificiali da incubo; oppure un passo partito in tono prolisso e colloquiale si stacca improvvisamente da questi binari e sterza nell'irrazionale che è il suo vero terreno; o anche, altrettanto bruscamente, si spalanca una porta e irrompe una possente ondata di schiumante poesia per poi dissolversi nella banalità o trasformarsi nella parodia di se stessa o trovare un freno nella frase che si spezza e ridiventa l'imbonimento di un prestigiatore, quell'imbonimento che è così tipico dello stile gogoliano. Si ha la sensazione che dietro l'angolo sia costantemente annidato qualcosa di ridicolo e insieme di stellare — ed è bene ricordare che la differenza tra il lato comico delle cose e il loro lato cosmico, consiste in una sibilante.

Ma che cos'è quello strano mondo, di cui continuiamo a cogliere fuggevoli immagini nei varchi di frasi apparentemente innocue? È sotto un certo aspetto il mondo *reale*, ma che a noi sembra sfrenatamente assurdo, perché siamo troppo abituati alla scenografia che ce lo nasconde. È di queste immagini che viene formato il protagonista del *Cappotto*, l'umile impiegatuccio, in modo da incarnare lo spirito di quel mondo segreto ma reale che affiora attraverso lo stile di Gogol'. Questo umile impiegatuccio è un fantasma, un visitatore venuto da qualche tragico abisso che, per puro caso, ha assunto le sembianze di un piccolo funzionario. I critici progressisti russi sentirono in lui l'immagine del diseredato e videro nel racconto una protesta sociale. Ma è molto di più. I varchi e i buchi neri nel tessuto dello stile gogoliano indicano pecche anche nella struttura della vita. C'è qualcosa di molto sbagliato e gli uomini sono tutti pazzi tranquilli impegnati in attività che paiono loro molto importanti mentre una forza assurdamente logica li vincola ai loro futili impieghi — tale è il vero «messaggio» del racconto. In questo mondo di totale futilità, di umiltà futile e di futile dominio, il livello più alto che la passione, il desiderio, l'impulso creativo possono raggiungere è un cappotto nuovo che sarti e clienti adorano inginocchiati. Non sto parlando di una tesi morale o di una lezione morale. Non è possibile una lezione morale in un mondo del genere, non esistendo né allievi né insegnanti; questo mondo *è* ed esclude tutto ciò che potrebbe distruggerlo, e

quindi qualsiasi miglioramento, qualsiasi lotta, qualsiasi obiettivo o sforzo morale, sono assolutamente impossibili come cambiare il corso di una stella. È il mondo di Gogol' e, come tale, del tutto diverso da quello di Tolstoj o di Puškin o di Čechov, o dal mio. Ma, dopo aver letto Gogol', può accadere che i nostri occhi si «gogolizzino» e che si vedano frammenti del suo mondo nei luoghi più inaspettati. Io ho viaggiato in molti paesi, e qualcosa di assai simile al cappotto di Akakij Akakievič era il sogno appassionato di certi miei conoscenti casuali che non avevano mai sentito parlare di Gogol'.

L'intreccio del *Cappotto** è molto semplice. Un povero impiegatuccio prende una grande decisione e ordina un cappotto nuovo. Il cappotto, mentre è in lavorazione, diventa il sogno della sua vita. Ma la prima sera che lo indossa glielo rubano in una strada buia. Muore di dolore e il suo fantasma incombe sulla città. L'intreccio è tutto qui, ma naturalmente il *vero* intreccio (come sempre in Gogol') è nello stile, nella struttura interna di questo aneddoto trascendentale. Per apprezzarlo nel suo vero valore, bisogna compiere una sorta di capriola mentale, cioè sbarazzarsi dei valori letterari convenzionali e seguire l'autore sulla strada di sogno della sua sovrumana immaginazione. Il mondo gogoliano ha una certa parentela con concetti della fisica moderna quali l'«universo a fisarmonica» o l'«universo esplosione»; ed è ben lontano dai mondi a orologeria che ruotavano tranquillamente nel secolo scorso. C'è una curvatura nello stile letterario, come nello spazio — ma sono pochi i lettori russi che accettano di immergersi a capofitto nel magico caos gogoliano, senza riserve o rimpianti. Il russo che ritiene Turgenev un grande scrittore e basa la propria idea di Puškin sugli ignobili libretti di Čajkovskij si accontenterà di vogare nelle onde più lievi del misterioso mare gogoliano e limiterà la propria reazione al godimento di ciò che considera umorismo bizzarro o battutine pittoresche. Ma colui che si tuffa, colui che va in cerca di perle nere, che preferisce i mostri degli abissi agli ombrelloni della spiaggia, troverà nel *Cappotto* ombre che collegano la nostra condizione esistenziale ad altre condizioni e modi che cogliamo confusamente nei nostri rari momenti di percezione irrazionale. La prosa di Puškin è tridimensionale; quella di Gogol' di dimensioni ne ha almeno quattro. Può essere paragonato al matematico Lobačevskij, suo contemporaneo, che mandò all'aria Euclide e scoprì un secolo fa molte delle teorie successivamente sviluppate da Einstein. Se due rette parallele non s'incontrano, non è perché non possono incontrarsi, ma perché hanno altro da fare. L'arte di Gogol', quale ce la rivela *Il cappotto*, suggerisce che le rette parallele non solo possono incontrarsi, ma possono contorcersi e aggrovigliarsi nei modi più pazzeschi, come due pilastri riflessi nell'acqua s'abbandonano alle più tremolanti contorsioni purché ci sia la necessaria increspatura. Il genio di Gogol' è esattamente questa increspatura — due e due fanno cinque, se non la radice quadrata di cinque, e tutto questo avviene in modo naturale nel mondo gogoliano, dove non si può seriamente sostenere che esistano la matematica razionale o qualunque accordo pseudofisico con noi stessi.

* Lo *šinel'* (da ciniglia) del titolo originale è una pellegrina foderata di pelo con un profondo cappuccio e ampie maniche.

Il processo di vestizione cui indulge Akakij Akakievič, la preparazione e l'indossamento del cappotto, è in realtà il suo *spogliarsi* e la sua graduale reversione alla completa nudità del proprio fantasma. Sin dall'inizio del racconto, si sta allenando per questo salto in alto sovrannaturale, e particolari apparentemente futili come il camminare in punta di piedi per non sciupare le scarpe o il non sapere se si trova in mezzo alla strada o nel mezzo di una frase, questi particolari dissolvono a poco a poco l'impiegato Akakij Akakievič al punto che, verso la fine del racconto, il suo fantasma sembra la parte più tangibile, più reale del suo essere. La descrizione di questo fantasma che s'aggira per le strade di Pietroburgo in cerca del cappotto che gli hanno rubato e che s'appropria alla fine di quello di un alto funzionario che si era rifiutato di aiutarlo nella disgrazia — questa descrizione, che a uno sprovveduto può sembrare una qualunque storia di fantasmi, si trasforma verso la fine in qualcosa per cui non so trovare una definizione precisa. È sia un'apoteosi, sia una *dégringolade*. Eccola:

«Il povero personaggio autorevole a momenti restava lì stecchito. Per quanto pieno di fermezza fosse in cancelleria e in generale coi sottoposti, e quantunque ciascuno, al solo vedere il suo aspetto e la sua figura, esclamasse:

"Uh, che carattere!" qui egli, simile in ciò a moltissimi altri dotati d'aspetto esteriore addirittura eroico, fu preso da una tale paura che, non senza ragione, si vide *persino* i prodromi di qualche malattia. Egli stesso si tolse *persino* dalle spalle alla svelta il cappotto e gridò al cocchiere con una voce che non era più la sua: "A casa, a tutta carriera!" Il cocchiere, udito il grido, ch'era di quelli che si emettono nei momenti decisivi, e il più delle volte vanno *persino* [*si noti l'uso ricorrente di questa parola*] accompagnati a qualcosa di molto palpabile, nascose a buon conto la testa tra le spalle, menò di frusta e corse via come una freccia. In poco più di sei minuti [*secondo lo speciale orologio gogoliano*], il personaggio considerevole era davanti al portone di casa sua. Pallido, tremante, senza cappotto, invece che da Karolina Ivanovna [*la sua mantenuta*] entrò a casa sua, si trascinò alla bell'e meglio fin nella sua camera, ove passò la notte in gran disordine, tanto che la mattina dopo, al tè, sua figlia gli disse apertamente: "Stamane sei molto pallido, papà". Ma il papà tacque e [*ora viene la parodia di una parabola biblica*] non fece parola con alcuno di quello che gli era capitato, né di dove era stato, né di dove aveva avuto l'intenzione d'andare. Questa avventura gli fece una violenta impressione [*qui comincia la scivolata in discesa, quell'anticlimax spettacoloso che Gogol' adopera per propri fini personali*]. Egli smise quasi, *persino*, le sue famose apostrofi ai sottoposti: "Come osate? Sapete voi davanti a chi vi trovate?", o, se le pronunziava, non prima, almeno, d'essersi reso conto di che si trattava. Ma ciò che è ancora più degno di nota, è che da quel momento le apparizioni dell'impiegato-fantasma cessarono; evidentemente il cappotto generalizio gli stava a pennello; per lo meno non si sentì più parlare di cappotti rubati. Molte persone zelanti, però, non si poterono mettere l'animo in pace e andavano dicendo che nei quartieri fuori mano l'impiegato-fantasma appariva ancora. E veramente un vigile di Kolomna vide coi suoi occhi [*la scivolata in discesa dal moralismo al grottesco è diventata un ruzzolone*] lo spettro uscire da una certa casa, ma essendo il vigile di costituzione piuttosto debole, al punto che una volta un maialino di latte, precipitandosi fuori da una certa casa privata, l'aveva mandato a gambe all'aria, fra le grasse risate di certi cocchieri che stavano là attorno, ch'egli aveva poi multato, per questa insolenza, d'un soldo per il tabacco, essendo egli, dico, di debole costituzione, non osò fermarlo, e si mise a seguirlo nell'oscurità, finché lo spettro si volse di scatto e, fermatosi, chiese: "Ti serve qualcosa?" e mostrò un pugno di quelli che neppure i vivi li hanno. Al che il vigile: "A me? Niente!" e tornò indietro in fretta. Tuttavia quello spettro era assai più alto di statura, portava un gran paio di mustacchi e, dirigendosi, pare, verso il ponte Obuchov, si dileguò nel buio della notte».[25]

Questo torrente di particolari «irrilevanti» (come il dare tranquillamente per scontato che i «maialini di latte» siano presenze abituali nelle case private) crea un tale effetto ipnotico che quasi non ci si rende conto di una semplice cosa (nella quale consiste la bellezza della trovata finale). Una informazione di grande importanza, la principale idea strutturale del racconto, è stata deliberatamente mascherata da Gogol' (perché la realtà è tutta una maschera). L'uomo scambiato per il fantasma senza cappotto di Akakij Akakievič è in realtà colui che gli ha rubato il

cappotto. Ma il fantasma di Akakij Akakievič esisteva solo in virtù della sua mancanza di un cappotto, mentre ora il vigile, scivolando nel più bizzarro paradosso del racconto, scambia per questo fantasma proprio la persona che ne è l'antitesi, l'uomo che gli ha rubato il cappotto. In tal modo il racconto descrive un circolo completo: un circolo vizioso, come tutti i circoli, anche quando si spacciano per mele, pianeti o facce umane.

Per riassumere insomma, ecco come procede il racconto: borbottio, borbottio, ondata di lirismo, borbottio, ondata di lirismo, borbottio, clima fantastico, borbottio, borbottio e ritorno al caos da cui tutti sono derivati. A questo supremo livello d'arte, ovviamente alla letteratura non interessa impietosirsi per i diseredati o vituperare i privilegiati. Fa appello a quella profondità segreta dell'anima umana in cui le ombre di altri mondi passano come ombre di navi anonime e silenziose.

Come un paio di lettori pazienti avranno a questo punto compreso, è questo in realtà l'unico richiamo che m'interessa. Il mio fine nell'annotare questi appunti su Gogol' è ormai, spero, perfettamente chiaro. In parole povere, è sostanzialmente questo: se vi aspettate di trovare qualcosa sulla Russia, se siete ansiosi di sapere perché gli sciagurati tedeschi fallirono il loro *blitz*, se vi interessano le «idee», i «fatti», i «messaggi», state lontani da Gogol'. La terribile fatica d'imparare il russo per leggerlo non vi compenserà col vostro tipo di moneta. Statene lontani, statene lontani. Non ha niente da dirvi. Allontanatevi dai binari. Alta tensione. Chiusi sino a nuovo ordine. Evitate, astenetevi, non toccate. Mi piacerebbe avere a disposizione un elenco di tutte le possibili interdizioni, dei divieti e delle minacce. Ovviamente sarebbe quasi superfluo — perché il lettore del tipo sbagliato non è sicuramente arrivato fin qui. Ma do il benvenuto a quelli di tipo giusto — i miei fratelli, i miei doppi. Mio fratello sta suonando l'organo. Mia sorella sta leggendo. È mia zia. Imparerete prima l'alfabeto, le labiali, le linguali, le dentali, le lettere che ronzano, i pecchioni e i bombi, e la mosca tse-tse. Una delle vocali vi farà dire: «Ugh!». Vi sentirete mentalmente indolenziti e ammaccati dopo aver declinato per la prima volta i pronomi personali. Ma non vedo altra strada per arrivare a Gogol' (o a qualsiasi altro scrittore russo, del resto). La sua opera, come tutte le grandi imprese letterarie, è un fenomeno di linguaggio, non di idee. La «l» finale è una dolce «l» in dissolven-

za che non esiste in inglese. Non si può sperare di capire uno scrittore se non se ne sa neanche pronunciare il nome. Le mie traduzioni dei vari brani sono quanto di meglio poteva permettere il mio modesto vocabolario, ma anche se fossero state perfette, come ciò che odo col mio orecchio interno, senza saperne riprodurre l'intonazione, non sarebbero comunque bastate a sostituire Gogol'. Mentre cercavo di trasmettere il mio atteggiamento nei confronti della sua arte, non ho dato prove tangibili della sua particolare esistenza. Posso solo portarmi una mano al cuore e dichiarare che non ho inventato Gogol'. Ha realmente scritto, è realmente vissuto.

Gogol' era nato il 1° aprile 1809. Secondo sua madre (che, ovviamente, inventò questo squallido aneddoto), una poesia da lui scritta a cinque anni capitò nelle mani di Kapnist, una specie di scrittore piuttosto famoso. Kapnist abbracciò il solenne bimbetto e disse ai suoi beati genitori: «Diventerà uno scrittore di genio, purché il destino gli dia un buon cristiano come maestro e come guida». Ma l'altra cosa — il suo esser nato il 1° aprile — è vera.

NOTE

1 N. Gogol', *Le anime morte*, traduzione di Agostino Villa, Torino, Einaudi 1947, p. 5.
2 *ivi*, p. 21.
3 *ivi*, pp. 11-12.
4 *ivi*, p. 41.
5 *ivi*, p. 90.
6 *ivi*, p. 201.
7 *ivi*, p. 148.
8 *ivi*, p. 184.
9 *ivi*, p. 172.
10 *ivi*, p. 164.
11 *ivi*, pp. 108-109.
12 *ivi*, p. 53.
13 *ivi*, pp. 170-71.
14 *ivi*, p. 91.
15 *ivi*, p. 92.
16 *ivi*, p. 96.
17 *ivi*, pp. 98-99.
18 *ivi*, p. 101.
19 *ivi*, pp. 131-33.
20 *ivi*, pp. 128-29.
21 *ivi*, pp. 213-15.
22 *ivi*, pp. 239-40.
23 N. Gogol', *Il mantello*, traduzione di Tommaso Landolfi, in *Racconti di Pietroburgo*, Milano, Rizzoli 1974, pp. 157/158.
24 *ivi*, p. 176.
25 *ivi*, pp. 198-199.

Ivan Turgenev (1818-1883)

Ivan Sergeevič Turgenev nacque nel 1818 a Orel, Russia centrale, da una famiglia di ricchi proprietari terrieri. Trascorse la prima giovinezza in una proprietà di campagna dove poté osservare la vita dei servi e i rapporti tra servi e padroni negli aspetti peggiori: sua madre aveva un carattere tirannico e faceva vivere infelici i propri contadini e anche i propri familiari. Pur adorando il figlio, lo perseguitava e lo faceva frustare per le più piccole disobbedienze e marachelle infantili. Più tardi, quando Turgenev cercò d'intercedere per i servi, gli tagliò i viveri, costringendolo alla miseria nonostante la ricca eredità che lo attendeva. Turgenev non dimenticò mai le dolorose impressioni dell'infanzia. Dopo la morte della madre, si sforzò di migliorare le condizioni dei contadini, liberò tutti i suoi domestici e fece di tutto per cooperare con il governo quando nel 1861 furono emancipati i servi della gleba.

I suoi primi studi furono molto irregolari. Tra i numerosi precettori, assunti indiscriminatamente dalla madre, c'erano tipi d'ogni genere, compreso almeno un sellaio professionista. Un anno all'università di Mosca e tre a quella di Pietroburgo, dove si laureò nel 1837, non gli diedero la sensazione di aver acquisito un'istruzione sufficientemente equilibrata e dal 1838 al 1841, per colmare le proprie lacune, frequentò l'università di Berlino. Vivendo in questa città, si legò d'amicizia con un gruppo di giovani russi che avrebbero poi costituito un movimento filosofico fortemente intriso di hegelismo, la filosofia «idealistica» tedesca.

Nella prima giovinezza, Turgenev compose qualche modesto poemetto, imitando in genere Michail Lermontov. Solo nel 1847, quando passò alla prosa e pubblicò un racconto, il primo della serie delle *Memorie di un cacciatore*, incominciò ad affermarsi come scrittore. Il racconto fece molta impressione, impressione che divenne ancor più forte quando fu pubblicato insieme con altri in volume. La prosa plastica, musicale, scorrevole di Tur-

genev era solo una delle ragioni che gli diedero fama immediata, perché interessava almeno altrettanto il particolare contenuto di questi racconti. Raccontavano tutti di servi e non solo ne davano uno studio psicologico particolareggiato, ma si spingevano sino a idealizzarli, come superiori, per qualità umane, ai loro spietati padroni.

Da questi racconti ecco qualche brano particolarmente elaborato:

«Fedja, non senza soddisfazione, sollevò in aria il cane, che assisteva impacciato, e lo depose sul fondo della carretta». («Chor e Kalynič»)[1]

«... un cane, tremando in tutto il corpo e socchiudendo gli occhi, rosicchiava un osso in un prato». («Il mio vicino Radilov»)[2]

«Vjačeslav Ilarionovič è uno straordinario amatore del bel sesso e, appena vede nel suo capoluogo di distretto, sul viale, una graziosa personcina, le va immediatamente dietro, ma subito comincia a zoppicare, il che è, sì, una circostanza degna di nota». («Due proprietari di campagna»)[3]

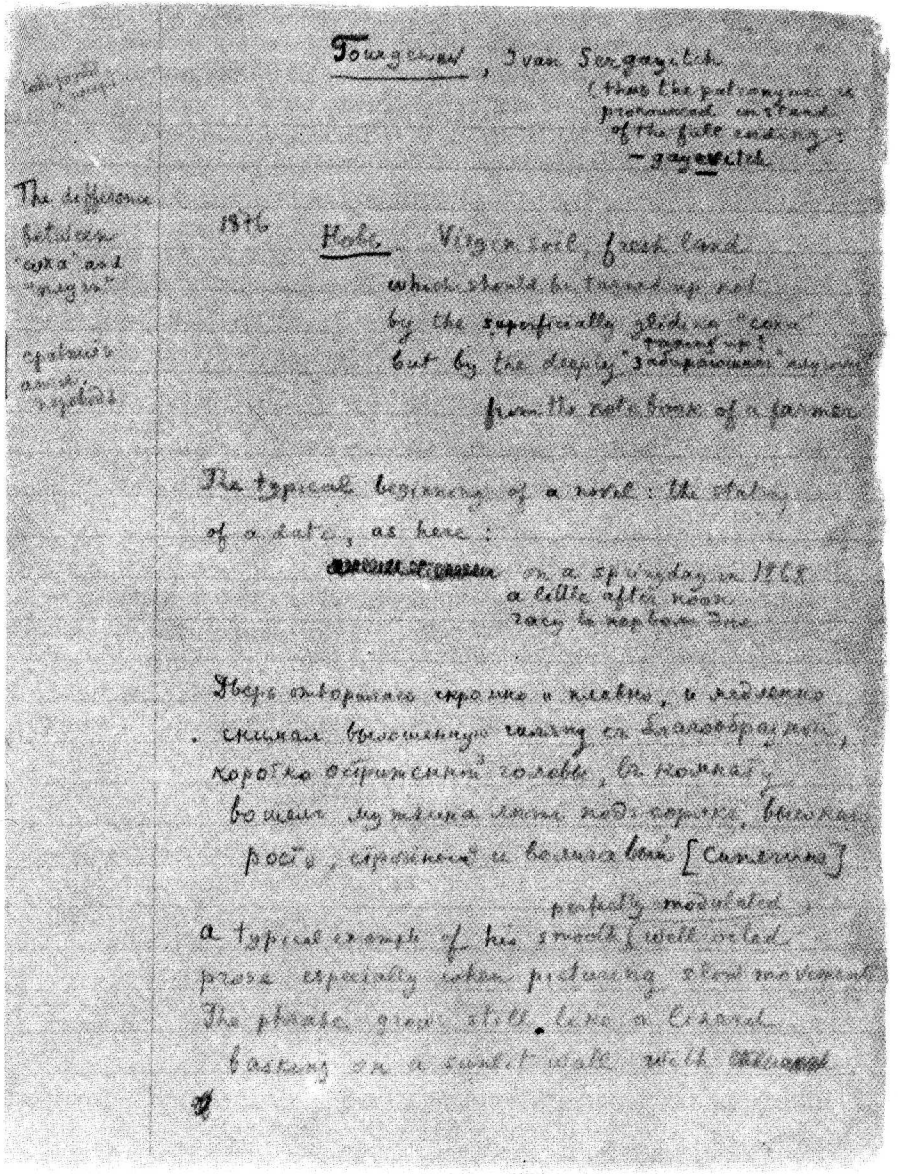
Un tramonto su una strada di campagna:

«Maša [*la zingara amante del protagonista che lo ha lasciato*] si fermò e girò la faccia verso di lui. Volgeva il dorso alla luce, e pareva tutta nera, come intagliata nell'ebano. Solo i bianchi degli occhi spiccavano a guisa di mandorle argentee, e gli occhi stessi, le pupille, ne erano ancor più scuriti». («Fine di Čertopchanov»)[4]

«Si faceva sera, il sole si era nascosto dietro una piccola macchia di tremule [...] la cui ombra si stendeva all'infinito attraverso i campi immobili. Un contadino su un cavallino bianco andava al trotto per l'oscuro stretto sentiero che correva proprio lungo la macchia; benché avanzasse nell'ombra, spiccava nitido ogni minimo particolare, persino la toppa che aveva su una spalla e le gambe del cavallino balenavano piacevolmente. I raggi solari, dal canto loro, penetrati nella macchia e apertisi un varco nel folto, inondavano i tronchi delle tremule di una luce così calda da farli sembrare tronchi di pino...». (*Padri e figli*)[5]

Questo è Turgenev al suo meglio. Sono questi quadretti dai colori pastosi (più acquerelli che lo splendore fiammingo della galleria gogoliana), inseriti qua e là nella sua prosa, che continuiamo ancor oggi ad ammirare. Queste chicche sono particolarmente numerose nelle *Memorie di un cacciatore*.

Il fatto che in quest'opera Turgenev avesse presentato un campionario di servi idealistici e commoventemente umani sottolineava l'evidente odiosità della servitù della gleba con un tale


Tourgenev, Ivan Sergeyitch
(thus the patronymic is pronounced, instead of the full ending: -gayevitch)
1876 Kolo. Virgin soil, fresh land
which should be turned up not
by the superficially gliding "cora"
but by the deeply "3 ploughman" share
from the note-book of a farmer
The typical beginning of a novel: the stating of a date, as here:
on a spring day in 1868
a little after noon
Tacy la neplan Ine
a typical example of his smooth, well-oiled prose especially when picturing
The phrase grew still, like a lizard basking on a sunlit wall with

La prima pagina del taccuino su Turgenev.

risalto da irritare molti personaggi influenti. Il censore che aveva approvato il manoscritto fu messo a riposo e il governo colse la prima occasione per punire lo scrittore. Dopo la morte di Gogol', Turgenev scrisse un breve articolo che fu proibito dalla censura di Pietroburgo; ma lui lo mandò a Mosca, il censore lo approvò e venne pubblicato. Turgenev fu allora condannato a un mese di carcere per insubordinazione ed esiliato poi nella sua proprietà dove rimase più di due anni. Al ritorno pubblicò il suo primo romanzo, *Rudin*, seguito da *Nido di nobili* e da *Alla vigilia*.

Rudin, scritto nel 1855, descrive la generazione degli anni 1840, l'intelligencija idealistica russa formatasi nelle università tedesche.

C'è dell'ottima letteratura in *Rudin*, per esempio

«... molti viali di vecchi tigli profumati, di color oro scuro, radure color smeraldo sul fondo»,[6]

che è il panorama preferito di Turgenev. L'improvvisa apparizione di Rudin a casa Lasunskij è descritta piuttosto bene, basata com'è sul metodo preferito di Turgenev, quello di un comodo battibecco a un ricevimento o a un pranzo tra l'eroe, distaccato, affabile, intelligente e un uomo volgare e irascibile o uno stupido pretenzioso. Possiamo notare questo tipico esempio dei capricci e dei modi dei personaggi di Turgenev:

«Intanto Rudin si era avvicinato a Natalija. Lei si alzò, e il suo viso espresse imbarazzo. Volynčev, che sedeva accanto a lei, si alzò anch'egli. "Vedo un pianoforte", cominciò Rudin dolcemente e carezzevolmente come il principe di una favola».

Poi qualcuno suona l'*Erlkönig* di Schubert.

«"Questa musica e questa notte [*una stellata notte estiva che pareva 'piena di carezze e si carezzava': un gran campione del tema 'musica e notte', Turgenev*] mi ricorda la mia vita studentesca in Germania"».

Gli domandano come vestivano gli studenti.

«A Heidelberg portavo grandi stivali con gli speroni e una giubba ungherese con gli alamari e mi ero fatto crescere i capelli fino alle spalle».[7]

Rudin è un giovanotto piuttosto ampolloso.

La Russia in quei tempi era tutto un sogno: le masse dormivano — figurativamente; gli intellettuali passavano ore insonni

— letteralmente — restando seduti a parlare o anche soltanto a meditare sino alle cinque del mattino, dopo di che uscivano a fare una passeggiata. Era abituale il gettarsi sul letto senza spogliarsi e piombare in un sonno profondo o infilarsi i vestiti in gran fretta. Le fanciulle di Turgenev in genere si alzano abbastanza presto, s'infilano le crinoline, si spruzzano un po' d'acqua sul viso e corrono, fresche come rose, in giardino, dove l'inevitabile incontro avviene sotto un pergolato.

Prima d'andare in Germania, Rudin ha studiato all'università di Mosca. Un suo amico parla in questi termini della loro giovinezza:

«Si radunano cinque-sei ragazzini, brucia una sola candela di sego, servono un pessimo tè con biscotti stravecchi [...]. Ma l'entusiasmo è negli occhi di tutti, le guance ardono, i cuori palpitano, e parliamo di Dio, della verità; dell'umanità e della poesia; diciamo qualche volta delle futilità [...] ma non è un guaio».[8]

Come personaggio, Rudin, l'idealista progressista degli anni 1840, può essere riassunto dalla battuta di Amleto, «parole, parole, parole». Benché profondamente imbevuto di idee progressiste, è del tutto inefficiente. Consuma ogni sua energia in torrenti appassionati di chiacchiere idealistiche. Un cuore freddo e una testa calda. Un entusiasta che non ha resistenza, un impiccione incapace d'agire. Quando la ragazza che lo ama, e che anche lui crede di amare, gli dice che non c'è speranza che la madre acconsenta al loro matrimonio, subito la pianta, benché lei sia pronta a seguirlo ovunque. Dopo di che parte e vaga per tutta la Russia: ogni sua iniziativa si conclude in un nulla di fatto. Ma la sfortuna che lo perseguita e che all'inizio era la sua incapacità di esternare l'energia del proprio cervello se non in un flusso d'eloquenza, alla fine lo plasma, tempra la sua personalità e lo conduce a una morte, inutile ma eroica, sulle barricate del 1848 nella lontanissima Parigi.

In *Nido di nobili*, Turgenev glorifica tutto ciò che c'era di nobile negli ideali ortodossi dei vecchi proprietari terrieri. Liza, l'eroina del romanzo, è l'incarnazione più compiuta della pura e orgogliosa «fanciulla di Turgenev».

Alla vigilia (1860) è la storia di un'altra ragazza di Turgenev, Elena, che lascia la famiglia e la patria per seguire l'amante Insarov, un eroe bulgaro il cui unico scopo nella vita è la liberazione del proprio paese (allora sotto il dominio turco). Elena preferisce Insarov, uomo d'azione, ai giovani inefficienti che

aveva attorno nella sua gioventù russa. Poi Insarov muore di tisi e Elena continua coraggiosamente sulla sua scia.

Alla vigilia, malgrado le buone intenzioni, è artisticamente il meno riuscito dei romanzi di Turgenev. Fu, tuttavia, il più popolare. Elena, benché donna, era il tipo di prsonaggio eroico di cui la società era in cerca: una persona pronta a sacrificare tutto all'amore e al dovere, capace di superare con coraggio tutte le difficoltà che il destino poneva sulla sua strada e fedele all'ideale della libertà — emancipazione degli oppressi, libertà della donna di scegliersi una propria strada, libertà di amare.

Dopo aver descritto la sconfitta morale degli idealisti degli anni 1840, dopo aver fatto di un bulgaro il suo solo eroe positivo, Turgenev fu rimproverato per non aver mai creato un personaggio maschile russo attivo e positivo. Cercò di farlo in *Padri e figli* (1862). Qui egli descrive il conflitto morale tra gli uomini degli anni 1840, pieni di buone intenzioni ma deboli e inefficienti, e la nuova energica generazione rivoluzionaria dei giovani «nichilisti». Bazarov, il rappresentante di questa generazione, è aggressivamente materialista: per lui non esistono né la religione, né i valori estetici o morali. Crede solo nelle «rane», vale a dire nei risultati delle proprie concrete esperienze scientifiche. Non conosce né la pietà né la vergogna. È l'uomo attivo per eccellenza. Turgenev aveva una certa ammirazione per Bazarov, ma i radicali, che egli credeva d'aver accontentato presentando questo giovane attivo ed energico, s'indignarono e videro in Bazarov una mera caricatura disegnata per soddisfare i loro avversari. Turgenev, dissero, era un uomo finito, che aveva esaurito tutto il suo talento. Turgenev rimase sbalordito. Il beniamino degli ambienti progressisti si vedeva bruscamente trasformato in una sorta di detestabile babau. Turgenev era molto vanitoso: teneva enormemente non soltanto alla fama, ma ai segni esteriori della fama. Rimase quindi profondamente offeso e deluso. Trovandosi allora all'estero, vi restò per tutta la vita, facendo in Russia solo rari e brevi soggiorni.

Il suo scritto successivo fu un frammento, *Basta*, dove proclamava la decisione di rinunciare alla letteratura. Ciononostante, scrisse altri due romanzi e continuò a scrivere finché visse. Questi due ultimi romanzi sono *Fumo*, in cui esprimeva il proprio rancore contro tutte le classi della società russa, e *Terre vergini* (Nov'), in cui cercava di presentare vari tipi di russi di fronte al movimento sociale della loro epoca (gli anni 1870). Abbiamo da una parte i rivoluzionari che si sforzano di prendere contatto col

popolo: 1. Le esitazioni amletiche del protagonista del romanzo, Neždanov, colto, raffinato, con segrete aspirazioni alla poesia, ma totalmente privo di senso dell'umorismo, come quasi tutti gli eroi positivi di Turgenev — e per di più debole e perennemente ostacolato da un senso morboso della propria inferiorità e inutilità; 2. Marianna, la ragazza pura, sincera, austeramente ingenua, pronta a morire in qualunque momento per la «causa»; 3. Solomin, l'uomo forte e taciturno; 4. Markelov, lo stupido onesto. Dall'altra parte troviamo gli pseudoliberali e i reazionari dichiarati come Sipjagin e Kallomejčev. È piuttosto scialbo questo romanzo, dove il sottile talento dell'autore si batte, senza riuscirvi, per dar vita ai personaggi e all'intreccio, che ha scelto non tanto perché stimolato dalla propria arte, ma perché impaziente di esprimere le proprie opinioni sui problemi politici del giorno.

Tra parentesi, Turgenev, come quasi tutti gli scrittori del suo tempo, è sempre troppo esplicito e non lascia niente all'intuizione del lettore; prima allude e poi spiega pesantemente a che si riferiva questa allusione. Gli elaborati epiloghi dei suoi romanzi e dei suoi racconti lunghi sono penosamente artificiosi, poiché l'autore fa il possibile per soddisfare appieno la curiosità del lettore sui destini dei vari personaggi in modi che sarebbe difficile definire artistici.

Insomma non è un grande scrittore, ma è uno scrittore piacevole. Non ha mai fatto niente di paragonabile a *Madame Bovary* e dire che lui e Flaubert appartenevano alla stessa scuola letteraria è completamente sbagliato. Né la disponibilità di Turgenev a misurarsi con qualsiasi problema sociale momentaneamente alla moda, né il banale trattamento degli intrecci (imbocca sempre la strada più facile) possono essere paragonati alla rigorosa arte flaubertiana.

Turgenev, Gor'kij e Čechov sono particolarmente famosi fuori della Russia. Ma non esiste tra loro un legame naturale. Si può tuttavia dire che il peggio di Turgenev trovò un'espressione compiuta nelle opere di Gor'kij e che il meglio di Turgenev (la visione del paesaggio russo) fu splendidamente sviluppato da Čechov.

Oltre alle *Memorie di un cacciatore* e ai romanzi, Turgenev scrisse un gran numero di racconti, brevi e lunghi. I primi sono privi di particolare originalità o di qualità letteraria; ma tra i secondi ce ne sono alcuni piuttosto notevoli. Meritano tra gli altri

una particolare menzione «Un angolo tranquillo» e «Primo amore».

La vita personale di Turgenev non fu molto felice. Il più grande, l'unico vero amore della sua vita fu la famosa cantante Pauline Garcia-Viardot. Costei era felicemente sposata, Turgenev era in rapporti d'amicizia con l'intera famiglia e non aveva speranze di felicità personale, ma dedicò a lei l'intera vita, le visse vicino per quanto gli fu possibile e diede una dote alle sue due figlie quando si sposarono.

In genere gli piaceva molto di più stare all'estero che in Russia. All'estero non c'erano i critici radicali che lo torturavano con i loro attacchi violenti. Era in rapporti d'amicizia con Merimée e con Flaubert. I suoi libri venivano tradotti in francese e in tedesco. Ed essendo il solo scrittore russo di un certo livello conosciuto negli ambienti letterari occidentali, lo si considerava inevitabilmente non soltanto il più grande, ma lo scrittore russo per eccellenza. Turgenev si crogiolava al sole ed era felice. Agli stranieri faceva un'eccellente impressione per il suo fascino e i suoi modi garbati, ma nei rapporti con scrittori e critici russi, si mostrava subito imbarazzato e arrogante. Litigò con Tolstoj, con Dostoevskij e con Nekrasov. Di Tolstoj era invidioso, anche se ne ammirava moltissimo il talento.

Nel 1871 i Viardot si stabilirono a Parigi, e lo stesso fece Turgenev. Nonostante la sua inesausta passione per Pauline, si sentiva solo e gli mancava il conforto di una famiglia veramente sua. Nelle lettere agli amici si lamentava della solitudine, della «fredda vecchiaia», della frustrazione spirituale. Certe volte sognava di tornare in Russia, ma non aveva la forza di volontà per modificare così drasticamente la routine della sua vita: la mancanza di forza di volontà era sempre stata il suo punto debole. Non aveva mai avuto l'energia per resistere agli attacchi dei critici russi che, dopo la pubblicazione di *Padri e figli*, furono sempre mal disposti contro ogni sua novità. Tuttavia, nonostante l'ostilità dei critici, Turgenev era estremamente popolare tra i lettori russi. Essi amavano i suoi libri — i romanzi conservarono popolarità sino all'inizio di questo secolo; e i sentimenti umani e liberali da lui professati attiravano il pubblico, in particolare gli strati più giovanili. Morì nel 1883 a Bougival, nei dintorni di Parigi, ma la salma fu portata a Pietroburgo. Migliaia di persone seguirono la bara sino al cimitero. Associazioni, città, università ecc. mandarono delegazioni. Arrivarono innumerevoli corone. Il corteo funebre era lungo quasi tre chilometri.

Così il pubblico dei lettori russi diede un'ultima dimostrazione dell'amore che aveva avuto per Turgenev in tutta la sua vita.

Oltre a essere bravo a descrivere la natura, Turgenev era eccellente nel dipingere vignette colorate, che ci ricordano quelle esposte nei country club inglesi: pensate, per esempio, ai ritratti che Turgenev amava darci dei dandy e dei *lions* russi degli anni 1860 e 1870:

> «... vestiva secondo la miglior moda inglese: la punta colorata di un fazzoletto di seta bianca sporgeva a forma di piccolo triangolo dalla piatta tasca laterale della giacca variegata; il monocolo penzolava da un nastro nero piuttosto largo; il colore smorto dei guanti di pelle scamosciata s'intonava con il grigio chiaro dei pantaloni a scacchi».

Inoltre Turgenev fu il primo scrittore russo a notare l'effetto dei raggi di sole spezzati o la particolare combinazione di luci e ombre sull'aspetto delle persone. Ricorderete la zingara che, con il sole alle spalle, «pareva tutta nera, come intagliata nell'ebano» e quei «bianchi degli occhi» che spiccavano «a guisa di mandorle argentee».

Queste citazioni sono buoni esempi della sua prosa perfettamente oliata e modulata e così adatta alla descrizione di lenti movimenti. Certe frasi ci ricordano una lucertola incantata dal sole su un muro — e le due o tre parole conclusive della frase s'arrotondano come la coda di una lucertola. Ma in genere il suo stile ha un curioso effetto di disegno a chiazze, proprio perché certi brani, quelli che l'artista preferisce, sono stati coccolati assai più di altri e, di conseguenza, spiccano, agili e vigorosi, ingigantiti, per così dire, dalla predilezione dell'autore, nel flusso generale della scrittura, per una prosa solida, chiara, ma anonima. Miele e olio — sono termini che si possono applicare a certe sue eleganti frasi perfettamente tornite, quando si pone l'obiettivo del bello scrivere. Come narratore, è artificioso e persino zoppicante; in effetti, nel seguire i propri personaggi, si mette a zoppicare come quel suo personaggio di «Due proprietari di campagna». Il suo genio letterario difetta sul piano dell'immaginazione, cioè dello scoprire in maniera naturale modi narrativi equivalenti per originalità alla sua capacità di descrivere. Consapevole forse di questo difetto di fondo, oppure guidato da quell'istinto di conservazione artistica che vieta a uno scrittore di soffermarsi dove ha maggiori probabilità di fallire, evita

l'azione o, più esattamente, non la racconta in termini di narrazione sostenuta. Romanzi e novelle consistono soprattutto di conversazioni in vari ambienti incantevolmente descritti — belle e lunghe chiacchierate interrotte da brevi e deliziose biografie e da squisite immagini della campagna. Quando invece esce dal proprio mondo e cerca la bellezza fuori dei vecchi giardini russi, guazza nello sdolcinato. Il suo misticismo è del tipo plastico-pittoresco, con profumi, nuvolette fluttuanti, vecchi ritratti che da un momento all'altro possono prendere vita, colonne di marmo, eccetera. I suoi fantasmi non fanno accapponare la pelle, o meglio la fanno accapponare nel modo sbagliato. Nel descrivere la bellezza, va sino in fondo; la sua idea del lusso si rivela essere «... oro, cristallo, seta, diamanti, fiori, fontane»; e fanciulle adorne di fiori, ma per il resto sommariamente vestite, cantano inni in barca, mentre altre fanciulle, con le pelli di tigre e le coppe dorate della loro professione, amoreggiano sulla riva.

Il volume delle *Poesie in prosa* (1883) è la più datata delle sue opere. La melodia è tutta sbagliata, la lucentezza appare dozzinale e la filosofia non è abbastanza profonda per giustificare un tuffo in cerca di perle. Restano però buoni esempi di pura ed equilibrata prosa russa. Ma l'immaginazione dell'autore non si solleva mai al disopra di simboli assolutamente ovvi (come fate e scheletri); e se la sua prosa, nei momenti migliori, fa pensare a un latte sostanzioso, per queste poesie in prosa si può parlare di crème-caramel.

È forse nelle *Memorie di un cacciatore* che troviamo alcune delle sue pagine più belle. Malgrado una certa idealizzazione dei contadini, il libro contiene i personaggi più semplici e genuini di Turgenev, e alcune descrizioni estremamente soddisfacenti di ambienti, persone e, ovviamente, della natura.

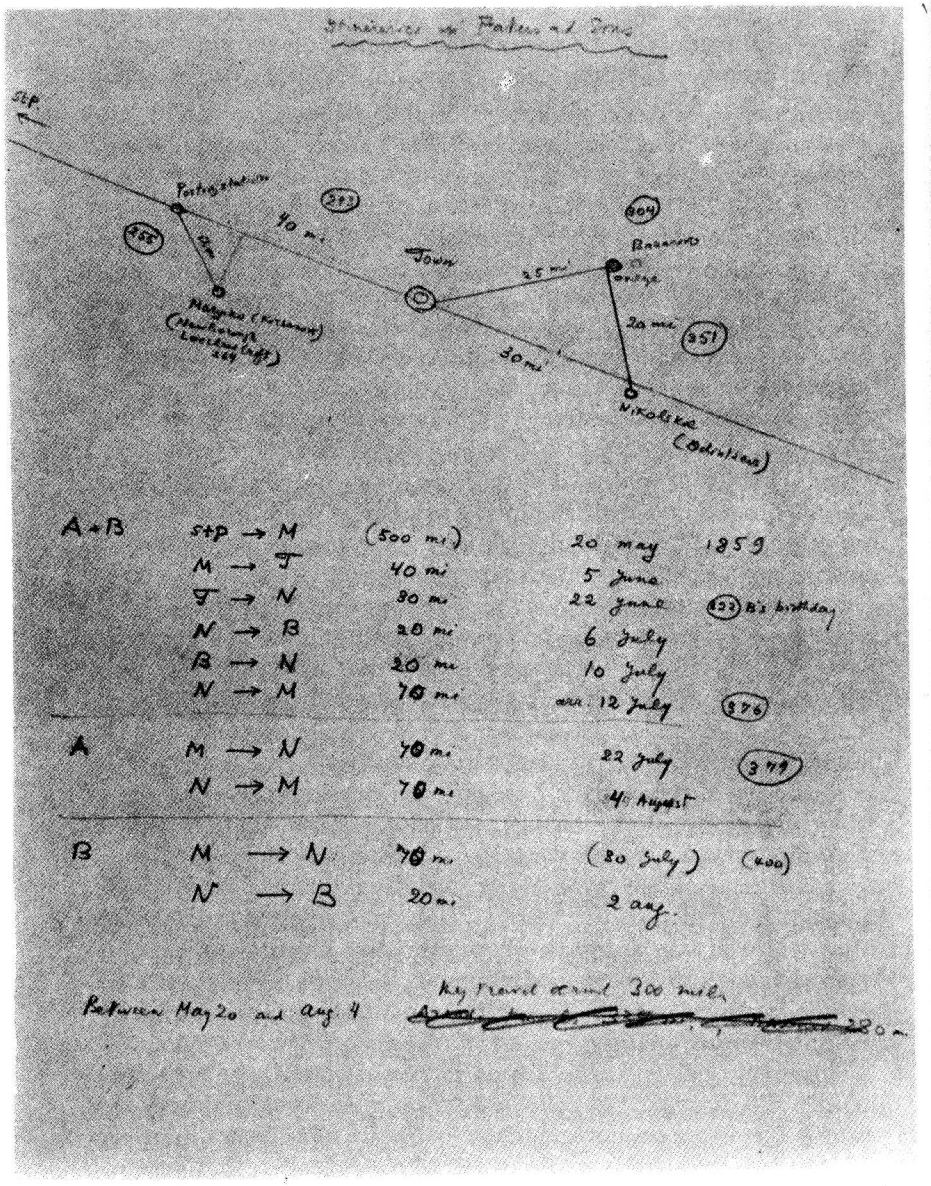
Fra tutti i suoi personaggi, le «fanciulle di Turgenev» sono probabilmente quelle divenute più famose. Maša («Un angolo tranquillo»), Natalija (*Rudin*), Liza (*Nido di nobili*) sono ben poco diverse l'una dall'altra e indubbiamente sono già racchiuse nella Tatjana di Puškin. Ma con le loro differenti vicende, hanno maggiore opportunità di far uso di ciò che hanno in comune, forza morale, dolcezza e non solo la capacità, ma, direi, l'ansia di sacrificare qualsiasi considerazione mondana a quello che considerano il loro dovere, sia esso la completa subordinazione della felicità personale a considerazioni morali superiori (Liza) o il sacrificio totale di tutte le considerazioni mondane alla pura

passione (Natalija). Turgenev avvolge le proprie eroine in una sorta di delicata bellezza poetica che esercita un fascino particolare sul lettore e che ha molto contribuito all'alta considerazione in cui è generalmente tenuta la donna russa.

PADRI E FIGLI (1862)

Padri e figli non è soltanto il miglior romanzo di Turgenev, ma uno dei più brillanti romanzi dell'Ottocento. Turgenev riuscì a fare ciò che era nelle sue intenzioni, a creare cioè un personaggio maschile, un giovane russo, che proclamasse la propria assenza d'introspezione e non fosse nello stesso tempo un manichino giornalistico del socialista. Bazarov è sicuramente un uomo forte — ed è molto probabile che, se fosse sopravvissuto oltre i trent'anni (quando lo incontriamo si è appena laureato), sarebbe diventato, oltre l'orizzonte del romanzo, un grande pensatore, un medico eminente o un attivo rivoluzionario. Ma c'è un punto debole nella natura e nell'arte di Turgenev: l'incapacità di far trionfare i propri personaggi maschili nell'ambito dell'esistenza che gli inventa. Inoltre, nel personaggio di Bazarov, dietro l'esuberanza, la forza di volontà e la violenza della lucidità intellettuale, c'è una vena di naturale ardore giovanile che gli è difficile fondere con il rigore di un aspirante nichilista. Questo nichilismo parte deciso a denunciare e negare ogni cosa, ma non riesce a sopprimere la passione erotica — o a conciliare l'amore con le sue opinioni concernenti il carattere puramente animale di questo sentimento. L'amore si rivela insomma qualcosa di più di un passatempo biologico dell'uomo. Il fuoco romantico che avvolge d'un tratto la sua anima lo sconvolge; ma soddisfa le esigenze della vera arte, in quanto sottolinea in Bazarov la logica universale della giovinezza che trascende quella di un particolare sistema di pensiero — in questo caso, il nichilismo.

Turgenev, per così dire, estrae la propria creatura dagli schemi che si è imposta e la colloca nel normale mondo del caso. Fa morire Bazarov non per qualche particolare evoluzione interiore del suo carattere, ma per un cieco decreto del fato. Muore con coraggio silenzioso, come sarebbe morto su un campo di battaglia, ma c'è nella sua fine un elemento di rassegnazione che ben s'accompagna alla tendenza generale a una docile sottomissione al destino, tipica dell'arte di Turgenev.



La mappa disegnata da Nabokov del viaggio in Padri e figli.

Il lettore noterà — e tra poco richiamerò l'attenzione su questi brani — che i due padri e lo zio nel libro sono non solo differenti da Arkadij e da Bazarov, ma anche tra loro. Noterà anche che Arkadij, il figlio, è per natura molto più affabile e semplice e normale di Bazarov. Esaminerò un certo numero di passi insieme brillanti e significativi. Si noterà, per esempio, questa situazione: il vecchio Kirsanov, padre di Arkadij, ha un'amante tranquilla, tenera e decisamente affascinante, Fenička, una ragazza del popolo. È una delle giovani donne passive di Turgenev, e intorno a questo fulcro passivo ruotano tre uomini: Nikolaj Kirsanov e anche suo fratello Pavel, che per qualche deformazione della memoria e della fantasia vede in lei una somiglianza con una sua vecchia fiamma, una fiamma che ha illuminato l'intera sua vita. E in più c'è Bazarov, che viene mostrato nell'atto di flirtare con Fenička, e questo flirt poco impegnativo provoca un duello. Non sarà comunque Fenička, ma il tifo la causa della sua morte.

Si noterà una curiosa caratteristica della struttura di Turgenev. Egli si dà un gran da fare per presentare correttamente i personaggi, dotandoli di *pedigree* e di tratti ben riconoscibili, ma quando è finalmente riuscito a radunarli tutti, ecco che la storia è finita ed è calato il sipario mentre un elaborato epilogo si occupa di tutto ciò che dovrà accadere alle creature da lui inventate oltre l'orizzonte del romanzo. Non intendo dire che in questa storia non ci siano eventi. È anzi piena d'azione: ci sono liti e scontri, c'è persino un duello — e una buona dose di dramma accompagna la morte di Bazarov. Ma si noterà che continuamente, per tutto l'evolversi dell'azione e ai margini degli eventi che la modificano, il passato dei personaggi viene sfrondato e migliorato dall'autore e che continuamente egli si preoccupa terribilmente di mettere in evidenza le loro anime, i loro cervelli e i loro temperamenti mediante vignette funzionali, per esempio il modo in cui le persone semplici sono affezionate a Bazarov o il modo in cui Arkadij cerca di mostrarsi all'altezza della nuova saggezza dell'amico.

L'arte del passaggio da un tema all'altro è per uno scrittore la tecnica più difficile da imparare, e anche un artista di prim'ordine, qual è sicuramente Turgenev nei momenti migliori, sarà tentato (per il tipo di lettore che s'immagina, un lettore concreto e avvezzo a certi metodi) a seguire in questo i modi tradizio-

nali. I passaggi di Turgenev sono molto semplici, addirittura banali. Seguendo la vicenda, e fermandoci su vari punti stilisticamente o strutturalmente rilevanti, accumuleremo a poco a poco una piccola raccolta di questi semplici accorgimenti.

C'è anzitutto l'intonazione introduttiva:

«"Ebbene, Pëtr, non si vedono ancora?" chiedeva il 20 maggio dell'anno 1859 un signore sui quarant'anni»[9]

eccetera eccetera. Poi arriva Arkadij; poi viene introdotto Bazarov:

«Nikolaj Petrovič tornò rapidamente sui suoi passi e, avvicinatosi all'uomo di alta statura, dalla lunga palandrana adorna di fiocchi, sceso proprio allora dalla carrozza, gli strinse forte la mano rossa che quegli non gli aveva tesa subito.

«"Mi rallegro di cuore", prese a dire, "e vi sono grato per la vostra buona intenzione di venire a visitarci; spero che... ma permettetemi di chiedervi il vostro nome".

«"Evgenij Vasil'ič", rispose Bazarov, con voce pigra ma virile e, rovesciato il bavero della palandrana mostrò a Nikolaj Petrovič il volto lungo e magro, con la fronte spaziosa, il naso largo alla radice e appuntito in cima, i grandi occhi verdognoli e le fedine pendenti color sabbia, animato da un tranquillo sorriso che esprimeva sicurezza di sé e intelligenza.

«"Spero, carissimo Evgenij Vasil'ič, che non v'annoierete a casa nostra", proseguì Nikolaj Petrovič.

«Le labbra sottili di Bazarov si mossero appena, ma egli non rispose nulla e si limitò a sollevare il berretto. I suoi capelli di un biondo scuro, lunghi e folti, non nascondevano le grosse protuberanze del suo ampio cranio».[10]

Zio Pavel viene presentato all'inizio del IV capitolo:

«... in quell'istante entrò nel salotto un uomo di media statura, vestito di uno scuro completo inglese, con una stretta cravatta alla moda e scarpe basse di vernice: era Pavel Petrovič Kirsanov. Dimostrava un quarantacinque anni: i suoi capelli grigi, tagliati corti, avevano riflessi scuri, simili a quelli dell'argento nuovo; il suo viso bilioso, ma senza rughe, straordinariamente regolare e nitido, pareva cesellato con un fine e leggero bulino e rivelava tracce di una straordinaria bellezza; soprattutto belli erano i limpidi luminosi oblunghi occhi neri. Tutta la figura dello zio di Arkadij, elegante e di razza, aveva conservato la snellezza giovanile e quello slancio verso l'alto, lontano dalla terra, che, per solito, scompare dopo i vent'anni.

«Pavel Petrovič estrasse dalla tasca dei calzoni la bella mano dalle lunghe unghie rosee, mano che sembrava ancor più bella per il niveo candore del polsino, abbottonato da un unico grande opale, e la porse al nipote. Dopo aver compiuto il preliminare "*shake hand*" europeo, egli baciò tre volte, alla russa, il nipote; vale a dire accostò tre volte i suoi baffi profumati alle guance di lui, dicendo: "Benvenuto!"».[11]

Pavel e Bazarov incominciano subito a detestarsi, e qui Turgenev ricorre alla tecnica della commedia, facendo confidare da ciascuno dei due, separatamente e simmetricamente, i propri sentimenti a un amico. Così zio Pavel, parlando col fratello, critica l'aspetto disordinato di Bazarov, e poco più avanti, dopo cena, Bazarov, conversando con Arkadij, critica le unghie ben curate di Pavel. Una semplice tecnica simmetrica che diventa particolarmente ovvia perché la decorazione della struttura convenzionale è artisticamente superiore alla convenzione.

Il primo pasto che consumano insieme, la cena, si svolge tranquillamente. Zio Pavel ha incontrato Bazarov, ma per il loro primo scontro dobbiamo ancora aspettare. Poi, alla fine del IV capitolo, un'altra persona entra nell'orbita di zio Pavel: Pavel Petrovič

«rimase fin oltre la mezzanotte nel suo studio, seduto in una larga comoda poltrona di Gambs dinanzi al caminetto, nel quale il carbon fossile bruciava lentamente. (...) L'espressione del suo volto era concentrata e triste, il che non avviene quando una persona è presa soltanto dai ricordi. E nella piccola stanzetta posteriore [*della casa*] una giovane donna dai capelli scuri sui quali era stato gettato un bianco scialle e con un giubbetto azzurro foderato di pelliccia stava seduta su un grande baule: era Fenička che ora stava in ascolto, ora sonnecchiava, ora guardava la porta aperta, al di là della quale si vedeva un minuscolo letto infantile e s'udiva il respiro uniforme di un bimbo che dormiva».[12]

Per Turgenev è importante collegare nella mente del lettore lo zio Pavel all'amante di Nikolaj. Arkadij apprende d'avere un fratellino, Mitja, con un certo ritardo rispetto al lettore.

Il pasto successivo, la colazione, inizia senza Bazarov. Il terreno non è ancora pronto, e Turgenev spedisce Bazarov a raccoglier rane per dar tempo ad Arkadij di spiegare a zio Pavel le idee dell'amico:

«"Che cos'è Bazarov?". Arkadij sorrise. "Volete che vi dica, zietto, che cosa propriamente sia?"

«"Fammi il piacere, nipote".

«"È un nichilista". (...)

«"Nichilista", considerò Pavel Petrovič,, "viene dal latino *nihil*, nulla, per quel ch'io posso giudicare; dunque, questa parola designa un individuo il quale... il quale non riconosce nulla?".

«"Di' piuttosto il quale non rispetta nulla", intervenne Nikolaj Petrovič, e tornò a occuparsi del suo burro.

«"Un individuo il quale considera tutto da un punto di vista critico", osservò Arkadij.

«"E non è forse lo stesso?" chiese Pavel Petrovič.

«"No, non è lo stesso. Il nichilista è un individuo che non s'inchina dinanzi a nessuna autorità, che non ha fede in nessun principio, per quanto grande possa essere il rispetto di cui il detto principio è circondato". (...)

«"Ah, così! Be', vedo che non è una questione di nostra competenza. (...) Prima c'erano gli hegeliani e ora ci sono i nichilisti. Vedremo come riuscirete a vivere nel nulla, nello spazio senz'aria. E ora, per favore, fratello Nikolaj Petrovič, suona un po', per me è tempo di bere il mio cacao"».

Immediatamente dopo compare Fenička. Notate la sua ammirevole descrizione:

«Era una giovane donna di ventitré anni, bianca e morbida, con occhi e capelli scuri, rosse labbruzze gonfie come quelle d'un bimbo e tenere manine. Indossava un lindo abitino di cotone stampato; un fazzoletto nuovo, celeste, posava leggermente sulle sue spalle rotonde. Portava una grande tazza di cacao e, posatala davanti a Pavel Petrovič, si confuse tutta: il sangue giovanile si sparse in un'onda vermiglia sotto la fine pelle del suo bel volto. Abbassò gli occhi e si fermò presso la tavola appoggiandosi all'estremità delle dita. Pareva che si vergognasse d'essere venuta lì e, nello stesso tempo, pareva sentisse d'averne il diritto».[13]

Bazarov, il cacciatore di rane, torna alla fine del capitolo e nel successivo il tavolo della colazione è l'arena del primo round tra zio Pavel e il giovane nichilista, nel quale entrambi accumulano un po' di punti:

«"Arkadij ci ha detto che voi non riconoscete alcuna autorità e non prestate loro fede alcuna".

«"Ma perché dovrei riconoscerle? E in che cosa dovrei credere? Se mi dicono una cosa seria, allora io sono d'accordo: ecco tutto".

«"E i tedeschi [*gli scienziati tedeschi*] dicono sempre cose serie?" domandò Pavel Petrovič, e il suo volto prese un'espressione distaccata e indifferente, proprio come s'egli si fosse elevato a chissà quale altezza al di sopra delle nubi.

«"Non sempre", rispose Bazarov con un breve sbadiglio; era chiaro che non desiderava prolungare la discussione. (...)

«"Per quel che riguarda me, povero peccatore", riprese a dire [*Pavel Petrovič*] non senza sforzo, "non mi piacciono i tedeschi. (...) Ecco, mio fratello li predilige in modo particolare. Ma ora non si sente parlare che di chimici, di materialisti..."

«"Un buon chimico è venti volte più utile di un qualsiasi poeta", lo interruppe Bazarov».[14]

In una delle sue spedizioni, Bazarov ha trovato quello che lui e Turgenev definiscono un raro esemplare di scarabeo. Il termine corretto, ovviamente, non è esemplare ma specie, e questo particolare scarabeo acquatico non è una specie rara. Solo chi non sa niente di storia naturale può confondere un esemplare

con una specie. Ma in genere le descrizioni che ci dà Turgenev delle escursioni scientifiche di Bazarov sono piuttosto fiacche.

Si noterà che, quantunque Turgenev abbia preparato con una certa cura questo primo scontro, la villania di zio Pavel non sembra al lettore molto realistica. Col termine «realismo» alludo, evidentemente, soltanto a ciò che il lettore medio in una condizione media di civiltà ritiene conforme alla realtà media della vita. Ora nella mente del lettore l'immagine di zio Pavel si è impressa come quella di un gentiluomo molto elegante, con grande esperienza e di grande stile, che ben difficilmente si prenderebbe la briga di punzecchiare così rabbiosamente un ragazzo conosciuto per caso, amico di suo nipote e ospite di suo fratello.

Ho già accennato che una delle più curiose caratteristiche della struttura di Turgenev è il prolungarsi degli antecedenti nell'azione vera e propria del racconto. Ne abbiamo un esempio alla fine del VI capitolo:

«E Arkadij gli raccontò [*a Bazarov*] la storia di suo zio».[15]

Questa storia viene comunicata al lettore nel VII capitolo e interrompe vistosamente il flusso della vicenda, ormai già avviata. Leggiamo così della relazione amorosa dello zio Pavel con l'affascinante e fatale principessa R. negli ormai lontani anni 1830. Questa romantica signora, una sfinge con un enigma che ha finalmente trovato una soluzione nel misticismo organizzato, ha lasciato Pavel Kirsanov intorno al 1838 ed è morta nel 1848. Da allora fino a questo momento, 1859, Pavel Kirsanov si è ritirato nella residenza di campagna del fratello.

Ora veniamo anche a sapere che Fenička non ha soltanto sostituito la (defunta) moglie Marija negli affetti di Nikolaj Kirsanov, ma anche la principessa R. in quelli dello zio Pavel, un altro esempio di semplice simmetria strutturale. La camera di Fenička la vediamo con gli occhi di Pavel:

«La piccola e bassa stanzetta nella quale egli si trovava era molto pulita e confortevole. Si sentiva odore di pavimento dipinto da poco, di camomilla e di limonaria. Lungo le pareti erano delle sedie con lo schienale in forma di lira, acquistate ancora dal defunto generale in Polonia [*nella remota campagna del 1812*]; in un angolo, sotto un baldacchino di velo, c'era un lettino e accanto ad esso un baule ferrato col coperchio convesso. Nell'angolo opposto ardeva una lampada davanti alla grande, scura immagine di Nikolaj il Taumaturgo; un minuscolo uovo di porcellana appeso con un nastro rosso all'aureola del santo gli pendeva proprio sul petto; sulle finestre i barattoli con la marmellata del-

l'anno passato, accuratamente legati, lasciavano filtrare una luce verde; sulla carta dei loro coperchi Fenička aveva scritto a grossi caratteri *Uva spina*. Era la marmellata prediletta da Nikolaj Petrovič. Sotto il soffitto, appesa a una lunga funicella, era una gabbietta con un lucherino dalla coda corta; esso cinguettava e saltellava ininterrottamente e la gabbia oscillava ininterrottamente, mentre i semi di canapa cadevano sul pavimento con un leggero picchiettio. Sopra il piccolo canterano, appese al muro, erano alcune fotografie, abbastanza mal riuscite, di Nikolaj Petrovič in varie pose, eseguite da un artista di passaggio; c'era pure una fotografia di Fenička, questa del tutto mal riuscita: un viso privo di occhi e contratto sorrideva dalla cornicetta scura: era tutto quello che si riusciva a vedere, e proprio sopra Fenička, il generale Ermolov con una *burka* [*un mantello di panno circasso*], accigliato e minaccioso, guardava di sotto a una scarpetta di seta per gli spilli, che gli cadeva proprio sulla fronte, le lontane montagne del Caucaso».[16]

E ora notate come il racconto di nuovo s'interrompe per dar modo all'autore di descrivere il passato di Fenička:

«Nikolaj Petrovič aveva conosciuto Fenička nel seguente modo. Una volta, tre anni prima, gli era toccato di pernottare all'albergo, in una lontana città del distretto. Era stato piacevolmente sorpreso dalla pulizia della camera e dal candore della biancheria del letto. [...] In quel tempo Nikolaj Petrovič si era appena trasferito nella sua nuova casa e, non desiderando tenere presso di sé servi della gleba, ne cercava di mercenari; dal canto suo la padrona [*dell'albergo*] si era lagnata dell'esiguo numero di viaggiatori che capitavano in città e dei tempi difficili; egli allora le propose di assumere in casa sua l'incarico di governante, ed ella accettò. Suo marito era morto da molto tempo lasciandole un'unica figlia, Fenička [...], che allora aveva già compiuto i diciassette anni [...] e viveva quieta, modesta e solamente alle domeniche Nikolaj Petrovič notava il fine profilo del suo bianco volto in un qualche angolino della chiesa parrocchiale. Trascorse così più di un anno».

Nikolaj la cura per un'infiammazione all'occhio, che guarisce in fretta;

«l'impressione invece che ella fece a Nikolaj Petrovič non passò presto. Quel viso puro e soave, timidamente sollevato, gli appariva sempre in sogno e sotto le palme delle sue mani sentiva quei morbidi capelli, vedeva quelle labbra innocenti appena dischiuse sui dentini umidi che, simili a perle, brillavano nel sole. In chiesa incominciò a guardarla con maggiore attenzione, cercò di attaccare dicorso con lei. [...]

«E poco a poco ella si abituò a lui, pur rimanendo sempre timida in sua presenza, fin quando Arina, sua madre, morì improvvisamente di colera. Dove sarebbe potuta andare Fenička? Aveva ereditato dalla madre l'amore per l'ordine, la ragionevolezza e la serietà; ma era così giovane, così sola; Nikolaj Petrovič lui pure era così buono e modesto... Quanto al resto, non occorre dir altro».[17]

I dettagli sono ammirevoli, l'occhio infiammato è un'opera d'arte, ma la struttura zoppica e il paragrafo conclusivo è claudicante e pudibondo. «Quanto al resto, non occorre dir altro». Una strana e sciocca frase il cui significato sembra essere che certe cose sono talmente note ai lettori che non val la pena descriverle. In effetti per il gentile lettore non è molto difficile immaginare con una certa precisione l'evento così pudicamente e prudentemente camuffato da Turgenev.

Bazarov incontra Fenička, e non stupisce che la piccola s'innamori di lui. Sappiamo già che Bazarov ci sa fare con le anime semplici — contadini barbuti, monelli, cameriere. E con lui ascoltiamo anche il vecchio Kirsanov che suona Schubert.

L'inizio del x capitolo è buon esempio di un'altra tipica tecnica di Turgenev — un tono che udiamo negli epiloghi dei suoi romanzi o quando, come qui, lo scrittore sente il bisogno di fare una sosta e di controllare la disposizione e la distribuzione dei personaggi. Ed ecco come procede — è di fatto una pausa per definire la situazione. Bazarov viene classificato attraverso le reazioni di altre persone.

«In casa si erano tutti abituati a lui, ai suoi modi trascurati, ai suoi discorsi un po' complicati e frammentarii. Ma più di tutti Fenička, la quale si era talmente abituata a lui che una notte aveva dato l'ordine di svegliarlo perché Mitja aveva le convulsioni; ed egli, secondo la sua abitudine, un po' scherzando e un po' sbadigliando, aveva soccorso il bambino, trascorrendo da lei due ore. In compenso Pavel Petrovič odiava Bazarov con tutte le forze dell'anima sua: lo considerava superbo, sfacciato, cinico e plebeo, aveva il sospetto che Bazarov non solo non avesse del rispetto, ma provasse addirittura disprezzo per lui, per lui Pavel Kirsanov. Nikolaj Petrovič temeva il giovane "nichilista" e aveva il dubbio che la sua influenza su Arkadij fosse tutt'altro che utile; lo ascoltava però volentieri e volentieri assisteva ai suoi esperimenti chimici e fisici. Bazarov aveva portato con sé il microscopio e con esso armeggiava per ore intere. Anche i servitori gli si erano affezionati, benché egli si divertisse alle loro spalle: essi sentivano che, malgrado tutto, egli teneva dalla loro parte e non era un vero signore. [...] I ragazzini della servitù correvano dietro al "dottore" come cagnolini. Unico a non amarlo era il vecchio Prokofič che a tavola gli porgeva le vivande col viso tetro. [...] Prokofič, a modo suo, era un aristocratico non meno di Pavel Kirsanov».[18]

Ora, per la prima volta nel romanzo, abbiamo un esempio della fastidiosa tecnica dell'origliare, così ben descritta a proposito di Lermontov:

«Una volta essi tardarono molto a rientrare; Nikolaj Petrovič andò loro incontro nel giardino e, giunto all'altezza della pergola, improvvisamente udì dei passi e le voci di ambedue i giovani. Essi camminavano dall'altra parte della pergola e non potevano vederlo.

«"Tu non conosci abbastanza mio padre", diceva Arkadij. [...]

«"Tuo padre è un brav'uomo", osservò Bazarov, "ma è un uomo in pensione, la sua canzone è finita".

«Nikolaj Petrovič stette in ascolto. Arkadij non rispose nulla.

«"L'uomo in pensione" rimase per un paio di minuti immobile, poi si diresse lentamente verso casa.

«"L'altro giorno ho visto che leggeva Puškin", continuò intanto Bazarov. "Cerca di spiegargli tu, per favore, che questo non va assolutamente. Non è più un ragazzo: è tempo che la smetta d'interessarsi di cose insignificanti. Bisogna metterne della voglia per essere romantici oggigiorno! Dagli da leggere qualcosa di serio".

«"E cosa potrei dargli?" domandò Arkadij.

«"Io penso che intanto potresti fargli leggere *Stoff und Kraft* di Büchner".

«"Lo pensavo anch'io", osservò conciliante Arkadij. "*Stoff und Kraft* è scritto in lingua popolare"».[19]

Si ha l'impressione che Turgenev stia cercando qualche struttura artificiale per ravvivare la propria storia. *Stoff und Kraft* [Materia e forza] gli offre una piccola parentesi comica. Poi salta fuori un nuovo pupazzo, Matvej Koljazin, cugino dei Kirsanov, che sono stati allevati proprio dallo zio Koljazin. Questo Matvej Koljazin, ispettore governativo, che sta indagando sulle attività del sindaco della città vicina, ha una funzione strumentale in quanto permette a Turgenev di disporre le cose in maniera tale da mandare in città Arkadij e Bazarov, in una gita che offre a Bazarov l'occasione d'incontrare un'affascinante signora lontana parente della principessa R. di zio Pavel.

Il secondo round tra zio Pavel e Bazarov avviene durante il tè di una sera, due settimane dopo il loro primo scontro. (I pasti intermedi, che probabilmente sono stati almeno cinquanta — tre al giorno per quattordici — possono essere solo vagamente immaginati dal lettore). Prima però bisogna sgombrare il terreno:

«Il discorso cadde su uno dei possidenti vicini. "Che porcheria! un aristocraticuccio!" osservò con indifferenza Bazarov, il quale lo conosceva per averlo incontrato a Pietroburgo.

«"Permettete che io vi chieda", incominciò Pavel Petrovič, e le sue labbra tremarono, "se per voi le parole porcheria e aristocratico significhino la medesima cosa".

«"Ho detto aristocraticuccio", precisò Bazarov, bevendo pigramente un sorso di tè. [...]

«Pavel Petrovič impallidì.

«"Questa è tutta un'altra questione. Non vedo perché io dovrei ora spiegare a voi le ragioni per cui resto con le mani in mano, per esprimermi come voi vi siete espresso. Voglio solamente dirle che l'aristocrazia è un principio, e che senza princìpi oggigiorno possono vivere soltanto le persone amorali e vuote". [...]

«Pavel Petrovič socchiuse leggermente gli occhi. "Ah, ecco, è così!" osservò con voce straordinariamente pacata. "Il nichilismo sarebbe quello che dovrebbe alleviare ogni nostra pena e voi, voi sareste i nostri liberatori ed eroi. Così. Ma perché mai sparlate degli altri, persino dei pubblici accusatori? Non fate forse anche voi, come tutti gli altri, solamente delle chiacchiere?" [...]

«"La nostra discussione è andata troppo oltre. Forse sarebbe meglio abbandonarla. Sarò pronto a darvi ragione", aggiunse poi Bazarov alzandosi, "quando voi mi farete presente anche una sola situazione del nostro attuale ambiente, sia esso sociale o familiare, la quale non susciti in me una completa e spietata disapprovazione". [...]

«"Date retta a me, Pavel Petrovič, prendetevi tempo un paio di giorni perché dubito proprio che riusciate a trovare qualcosa ora così su due piedi. Passate in rassegna tutte le nostre classi sociali, ponderate per benino su ognuna, intanto Arkadij e io..."

«"Vi farete beffa di tutto", concluse Pavel Petrovič.

«"No, no, andremo a vivisezionare i ranocchi. Vieni, Arkadij. Arrivederci, signori!"».[20]

Curiosamente, Turgenev sta ancora descrivendo le mentalità dei suoi personaggi, continua a montare le scene anziché far agire i suoi protagonisti. Questo è soprattutto evidente nell'XI capitolo dove sono messi a confronto i due fratelli Pavel e Nikolaj e dove troviamo tra l'altro quell'incantevole immagine di un paesaggio che abbiamo già citato («Si faceva sera, il sole si era nascosto dietro una piccola macchia di tremule situata a una mezza versta dal giardino, la cui ombra si stendeva all'infinito attraverso i campi immobili...»).

I capitoli successivi sono dedicati al viaggio in città di Arkadij e di Bazarov. La città appare ora un punto intermedio e un legame strutturale tra la residenza di campagna dei Kirsanov e quella dei Bazarov, a una quarantina di chilometri dalla città stessa nella direzione opposta.

Ci vengono presentati alcuni ovvi personaggi grotteschi. La signora Odincova viene citata per la prima volta in una conversazione a casa di una femminista progressista.

«"Ci sono belle donne qui?" domandò Bazarov, vuotando il terzo bicchiere [*di vino*].

«"Ce ne sono", rispose Evdoksija, "ma sono tutte così vuote. Per esempio, *mon amie* la Odincova non è così brutta. Peccato che abbia una certa reputazione..."».[21]

Bazarov vede per la prima volta la Odincova al ballo del governatore.

«Arkadij si volse e vide una donna d'alta statura, con un abito nero, ferma sulla porta della sala. Fu colpito dalla maestà del suo portamento. Le sue

braccia nude s'appoggiavano con grazia lungo la snella persona, ramoscelli leggeri di fucsie ricadevano in bella guisa insieme ai lucidi capelli sulle sue spalle spioventi; di sotto alla bianca fronte leggermente sporgente guardavano degli occhi chiari dallo sguardo tranquillo e intelligente, tranquillo, appunto, non pensoso, e le labbra sorridevano d'un sorriso appena percettibile. Una certa forza dolce e gentile emanava dal suo volto. [...]

«Anche Bazarov rivolse la sua attenzione sulla Odincova.

«"Chi è mai costei?" disse. "Non ha nulla a che vedere con le altre donne"».[22]

Arkadij le viene presentato e si prenota per la prossima mazurca.

«Arkadij era convinto di non aver mai incontrato una donna così bella. Il suono della sua voce persisteva piacevolmente nelle orecchie di lui; persino le pieghe del suo vestito pareva che cadessero più elegantemente e più ampiamente di quelle delle altre donne, e le sue movenze erano particolarmente aggraziate pur essendo al tempo stesso spontanee».[23]

Invece di danzare (è un pessimo ballerino), Arkadij durante la mazurca chiacchiera con lei,

«tutto pervaso dalla felicità di sentirsi vicino a lei, di poter parlarle, di guardare i suoi occhi, la sua bella fronte, il suo volto serio e intelligente. Ella parlava poco, ma [...] da alcune osservazioni che ella fece, Arkadij si convinse che quella giovane donna aveva già fatto in tempo a sentire e pensare molte cose.

«"Con chi stavate", domandò, "quando il signor Sitnikov vi condusse da me?"

«"Ah, lo avete notato?", chiese a sua volta Arkadij. "Ha un viso molto simpatico, vero? È un certo Bazarov, un mio amico"».[24]

Arkadij comincia a parlare di questo suo «amico». Ne parla con dettagli e tanto entusiasmo che la Odincova si volta a guardarlo con attenzione...

«Il governatore s'avvicinò alla Odincova per annunciarle che la cena era servita e le porse il braccio con sussiego. Uscendo, ella si volse per sorridere ancora una volta ad Arkadij e fargli un cenno col capo. Egli le rispose con un profondo inchino e la seguì con lo sguardo. (Come pareva snella la sua persona, inondata dal riflesso cinereo della seta nera!) [...]

«"E allora?" domandò Bazarov ad Arkadij, non appena questi tornò presso di lui nell'angolino. "Ti sei divertito? Proprio ora un signore mi ha detto che questa signora è una donna... ohi! ohi! ohi!; ma quel signore, a quanto pare, è un imbecille. E secondo te, com'è? Proprio... ohi! ohi! ohi?"

«"Non la capisco una simile definizione", rispose Arkadij.

«"Figuriamoci! Povero innocente!"

«"In tal caso non capisco quel tuo signore. La Odincova è molto graziosa, non c'è discussione, ma ha un contegno così freddo e severo che..."

«"L'acqua cheta... tu sai!" riprese Bazarov. "Tu dici che è fredda. Appunto in questo consiste il sapore. A te piace il gelato, no?"

«"Può essere", brontolò Arkadij. "Non sono in grado di giudicare, io. Ella desidera conoscerti e mi ha pregato di portarti da lei".

«"Immagino che descrizione avrai fatto di me! Del resto, hai fatto bene. Conducimi da lei. Chiunque ella sia, una leonessa di provincia o un'*emancipée* del genere della Kukšina [*Evdoksija*], ha certe paia di spalle come non ne avevo viste da un pezzo"».[25]

Questo è Turgenev al meglio, la pennellata delicata e intensa (quel riflesso cinereo è stupendo), un meraviglioso senso del colore, della luce e dell'ombra. L'*ohi! ohi! ohi!* è una famosa esclamazione russa ancora usata a New York da gruppi armeni, ebrei e greci venuti dalla Russia. Notate il primo accenno — quando, l'indomani, le viene presentato — al fatto che Bazarov, l'uomo forte, potrebbe perdere la propria sicurezza.

«Arkadij le presentò Bazarov e notò con segreta meraviglia ch'egli pareva confuso, mentre la Odincova rimase perfettamente calma come la sera innanzi. Anche Bazarov si rese conto di sentirsi confuso e se ne indispettì. "Guarda un po'! Mi sono spaventato di una donna!" pensò, e sprofondandosi in una poltrona non peggio di Sitnikov si mise a discorrere con eccessiva disinvoltura, mentre la Odincova non distoglieva da lui i suoi chiari occhi».[26]

Bazarov, il plebeo incallito, sta per innamorarsi pazzamente dell'aristocratica Anna.

Turgenev ricorre ora a una tecnica che comincia a diventare stucchevole — una pausa per uno schizzo biografico nel quale si riassume il passato della giovane vedova Anna Odincova. (Il suo matrimonio con Odincov è durato sei anni, sino alla morte del marito.) Lei sente, attraverso le maniere ruvide, il fascino di Bazarov. E Turgenev fa un'osservazione importante:

«La volgarità soltanto la urtava, e Bazarov non poteva certo essere considerato volgare».[27]

Con Bazarov e Arkadij ci trasferiamo ora nell'incantevole residenza di campagna di Anna. Vi trascorreranno quindici giorni. La tenuta, Nikol'skoe, è a pochi chilometri dalla città, e Bazarov intende poi proseguire per la proprietà paterna. Si noterà che ha lasciato il microscopio e altri oggetti nella casa dei Kirsanov, Mar'ino, un espediente preparato con cura da Turgenev per far tornare lì Bazarov e completare così il tema Bazarov-Fenička-zio Pavel.

In questi capitoli su Nikol'skoe ci sono alcune splendide vignette, per esempio l'apparizione di Katja e del levriero:

«Un bel cane levriero con un collare azzurro arrivò correndo nella sala, battendo gli unghioni sul pavimento e dietro ad esso entrò una fanciulla di diciotto anni, dai capelli neri, bruna di carnagione, con un viso rotondetto e piacente e con dolci occhi scuri, non grandi. Teneva in mano una cesta colma di fiori.

«"Ed ecco la mia Katja", disse la Odincova indicandola con un cenno del capo. Katja fece una piccola riverenza, poi andò vicino alla sorella e si mise a riordinare i fiori. [...]

«Katja, quando parlava, sorrideva molto graziosamente, in modo timido e aperto, e guardava in una certa maniera divertente e insieme seria, di sotto in su. Tutto in lei era ancora acerbo, e la voce e la peluria su tutto il viso e le mani rosee con cerchietti biancastri sulle palme e le spalle leggermente contratte. Arrossiva di continuo e respirava affrettatamente».[28]

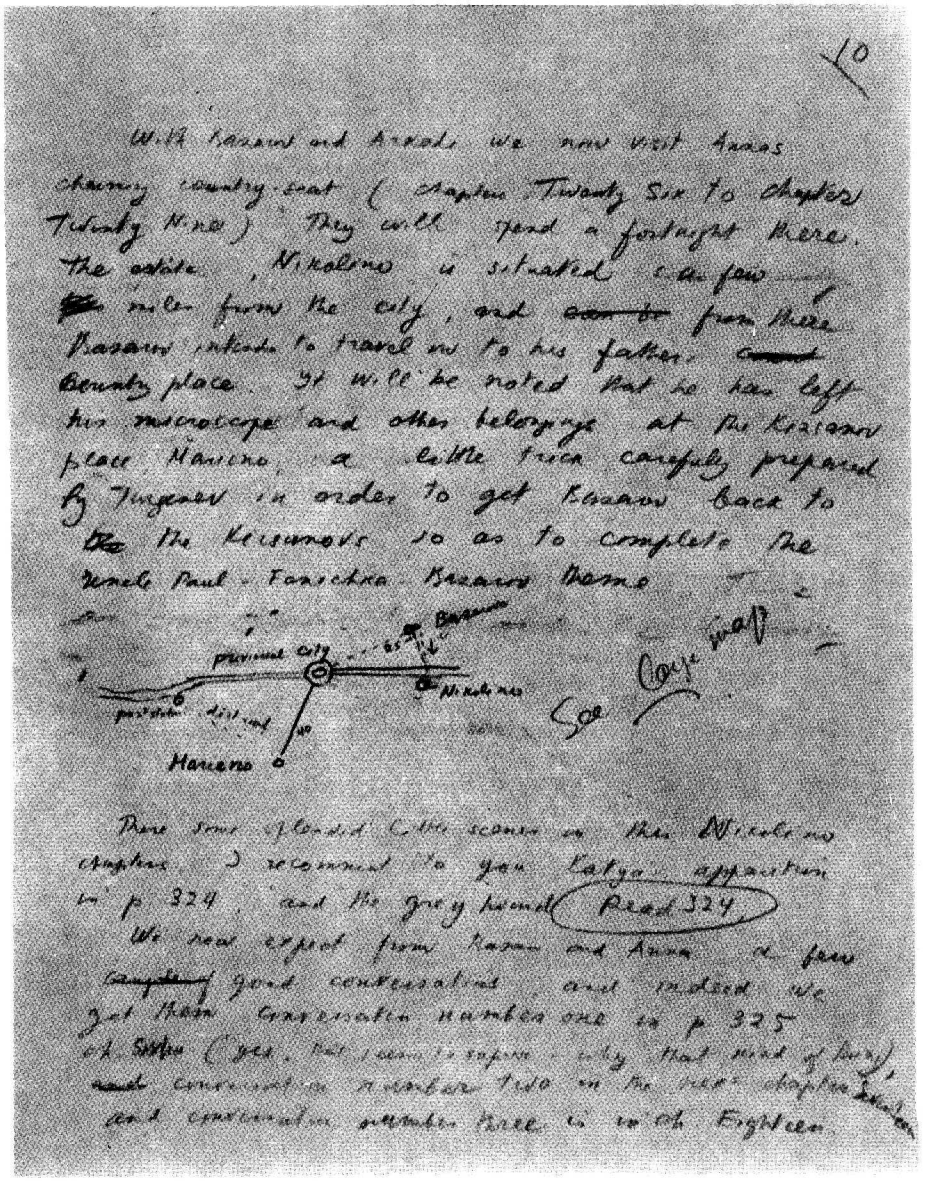
A questo punto ci aspettiamo qualche bella conversazione tra Bazarov e Anna, e in effetti le abbiamo: conversazione numero uno nel XVI capitolo («Sì. Pare che ciò vi meravigli. Perché?» discorsi di questo tipo); numero due nel capitolo successivo; numero tre nel XVIII. Nella conversazione numero uno Bazarov sciorina il repertorio ideologico dei giovani progressisti del suo tempo, mentre Anna è calma, elegante e languida. Notate l'incantevole descrizione di sua zia:

«La principessina X, una donna piccola e magra col viso ridotto a un pugno e con occhi immobili e cattivi sotto una parrucca grigia, entrò e, fatto appena un piccolo inchino agli ospiti, si abbandonò in un'ampia poltrona di velluto, sulla quale non aveva diritto di sedersi nessun altro all'infuori di lei. Katja le pose uno sgabellino sotto i piedi, la vecchietta non la ringraziò e non la guardò neppure, mosse solo le mani sotto lo scialle giallo, che ricopriva quasi tutto il suo debole corpo. La principessina prediligeva il colore giallo; anche i nastri della sua cuffietta erano d'un giallo sgargiante».[29]

Avevamo udito Schubert suonato dal padre di Arkadij. Ora Katja esegue la Fantasia in do minore di Mozart. I dettagliati riferimenti di Turgenev alla musica erano tra le cose che più irritavano il suo nemico Dostoevskij. Poi vanno a fare una passeggiata botanica e abbiamo un'ennesima sosta per precisare ulteriormente il carattere di Anna. Quel dottore è un uomo strano, pensa.

Ben presto Bazarov è terribilmente innamorato:

«Il suo sangue s'infiammava al solo pensiero di lei, però del suo sangue sarebbe riuscito a venire a capo facilmente, ma qualcos'altro si era insinuato in lui, qualcosa che non voleva assolutamente riconoscere, di cui si era sempre



Una pagina dalla lezione su Padri e figli, *con la mappa dei viaggi di Bazarov.*

preso gioco, qualcosa contro cui tutta la sua fierezza si rivoltava. [...] All'improvviso gli pareva che quelle braccia caste si sarebbero una volta o l'altra strette intorno al suo collo, che quelle labbra superbe avrebbero risposto ai suoi baci, che quegli occhi intelligenti avrebbero fissato con tenerezza, sì, proprio con tenerezza, i suoi occhi; allora gli girava la testa e per un attimo si abbandonava, finché non divampava di nuovo l'indignazione. S'accorgeva d'essere preda di ogni sorta di pensieri "vergognosi", proprio come se il demonio lo tentasse. Talvolta gli pareva che nella Odincova fosse sopravvenuto un mutamento, che nell'espressione del suo viso si palesasse qualcosa d'insolito, che forse... Ma a questo punto per solito batteva i piedi a terra oppure faceva scricchiolare i denti e si minacciava coi pugni».[30]

(Non mi sono mai piaciuti quel digrignare e quell'agitar di pugni.) Decide d'andarsene e lei «impallidisce».

S'inserisce a questo punto una nota patetica, con l'arrivo del vecchio fattore dei Bazarov, da loro mandato per sapere se Evgenij si è finalmente deciso a venire. Comincia così il tema della famiglia Bazarov, il più riuscito del romanzo.

Ora siamo pronti per la conversazione numero due. La scena, in una sera d'estate, è al chiuso e una finestra svolge la sua ben nota funzione romantica.

«"Perché partite?" domandò la Odincova abbassando la voce.

«Egli la guardò. Ella rovesciò il capo sullo schienale della poltrona e incrociò sul petto le braccia nude fino al gomito. Sembrava pallida alla luce dell'unica lampada, velata con una reticella di carta ritagliata. Un ampio abito bianco la ricopriva tutta con le sue morbide pieghe; s'intravvedevano appena le punte dei piedi, anch'essi incrociati.

«"E perché restare?" rispose Bazarov.

«La Odincova volse un pochino la testa.

«"Come, perché? Non vi divertite forse qui da me? O pensate che qui nessuno vi rimpiangerà?"

«"Di questo sono certo."

«La Odincova tacque. "Sbagliate se la pensate così. Del resto non vi credo. Non avete potuto dire questo sul serio." Bazarov seguitava a rimanere seduto, immobile. "Evgenij Vasil'ič, perché tacete?"

«"Che cosa potrei dirvi? Non val la pena rimpiangere nessuno e tanto meno me".

«"Aprite quella finestra... mi manca l'aria".

«Bazarov s'alzò e spinse la finestra, che di colpo si spalancò con rumore. Non si era aspettato che si aprisse così facilmente; inoltre le sue mani tremavano. La notte scura e dolce si affacciò nella stanza col suo cielo quasi nero, con gli alberi che stormivano appena e col profumo fresco dell'aria pura e libera. [...]

«"Andiamo d'accordo...", disse sordamente Bazarov.

«"Sì, mi dimenticavo che volete partire".

«Bazarov si alzò. La lampada emanava una debole luce in mezzo alla stanza semibuia, profumata e appartata; di quando in quando, attraverso la tenda che oscillava, si riversava l'eccitante frescura della notte, se ne sentivano i

misteriosi sussurri. La Odincova non si muoveva, ma una segreta agitazione s'era insinuata in lei a poco a poco. E si comunicò anche a Bazarov, che improvvisamente si rese conto di essere solo con una bellissima giovane donna.

«"Dove andate?" chiese ella lentamente.

«Egli non rispose e si sedette. [...]

«"Aspettate", sussurrò la Odincova. I suoi occhi si fermarono su Bazarov; pareva che lo guardassero con grande attenzione.

«Egli fece un giro per la stanza, poi improvvisamente si avvicinò, le disse affrettatamente "arrivederci", le strinse così forte la mano ch'ella per poco non gridò e andò via. Ella portò le dita schiacciate alle labbra e vi soffiò sopra, e d'improvviso, levatasi d'impeto dalla poltrona, si diresse a passi veloci verso la porta, come se desiderasse richiamare indietro Bazarov. [...] La sua treccia si era sciolta e posava ora sulla sua spalla come un oscuro serpente. La lampada rimase accesa per lungo tempo nella camera di Anna Sergeevna ed ella rimase così immobile per un bel po'; solo di quando in quando si passava le dita sulle braccia che il freddo notturno faceva rabbrividire.

«Bazarov rientrò in camera sua due ore più tardi, con le scarpe bagnate di rugiada, scarmigliato e tetro».[31]

Nel XVIII capitolo abbiamo la terza conversazione, con un'esplosione di passione alla fine e, di nuovo, la finestra:

«La Odincova protese ambedue le braccia, mentre Bazarov appoggiò la fronte al vetro della finestra. Si sentiva soffocare; tutto il suo corpo tremava visibilmente. Ma quel tremito non era dovuto alla timidezza giovanile, non era il dolce spavento che accompagna la prima dichiarazione d'amore: in lui si dibatteva la passione, potente e forte, una passione simile alla rabbia e forse affine ad essa. La Odincova provò paura e pietà per lui.

«"Evgenij Vasil'ič", mormorò, e un'involontaria tenerezza risuonò nella sua voce.

«Egli si volse rapidamente, le lanciò un'occhiata divoratrice e, afferratala per le braccia, se l'attirò improvvisamente sul petto.

«Ella non si liberò immediatamente da quell'abbraccio; ma qualche istante dopo era già lontana da lui in un angolo e di là lo guardava. Bazarov si slanciò verso di lei.

«"Non mi avete capita", sussurrò in fretta spaventata. Si poteva credere che se avesse fatto ancora un passo ella avrebbe lanciato un grido. Bazarov si morse le labbra e uscì».[32]

Nel XIX capitolo Bazarov e Kirsanov lasciano Nikol'skoe. (L'arrivo di Sitnikov è un intermezzo comico, artisticamente troppo piatto e per nulla soddisfacente). Ora trascorreremo tre giorni — tre giorni dopo tre anni di separazione — con i genitori di Bazarov.

«Bazarov si sporse dalla carrozza e Arkadij, allungando il collo dietro la schiena del suo compagno, vide sulla scaletta della casa padronale un uomo alto, magro, coi capelli scarmigliati e un sottile naso aquilino; vestiva un vec-

chio soprabito militare che teneva sbottonato. Stava lì a gambe larghe e fumava una lunga pipa, socchiudendo gli occhi per il sole.

«I cavalli si fermarono.

«"Sei arrivato, finalmente", prese a dire il padre di Bazarov, seguitando a fumare benché la pipa gli saltasse addirittura fra le dita. "Suvvia, scendi, scendi che ci possiamo baciare".

«Abbracciò il figlio.

«Si udì una tremante voce di donna chiamare: "Enjuša! Enjuša..." La porta si spalancò e sulla soglia apparve una vecchina minuta e rotondetta con la cuffietta bianca e una corta casacchina variopinta. Gettò un grido, vacillò e sarebbe certamente caduta, se non l'avesse sostenuta Bazarov. Due braccia grassocce s'intrecciarono immediatamente intorno al collo del figlio e la sua testa si strinse al di lui petto e tutto tacque. Non si udivano che i suoi intermittenti singhiozzi».[33]

È una piccola proprietà; i Bazarov hanno solo ventidue servi. Il vecchio Bazarov, ex ufficiale del reggimento del generale Kirsanov, è un medico di provincia all'antica, irrimediabilmente in ritardo sui tempi. Nel loro primo colloquio, indulge a un patetico monologo che annoia il figlio indifferente e emancipato. La madre si chiede per quanto tempo si fermerà Evgenij, dopo tre anni.

Turgenev chiude il capitolo con una descrizione delle origini e della mentalità della Bazarov, secondo una tecnica che ormai conosciamo bene, la pausa biografica.

Segue un secondo colloquio, questo tra il vecchio Bazarov e Arkadij (poiché Evgenij si è alzato presto ed è andato a fare una passeggiata — chissà se ha raccolto qualcosa). Il colloquio, da parte del vecchio Bazarov, è basato sul fatto che Arkadij è un amico e un ammiratore di Evgenij: è in questa ammirazione per suo figlio che il vecchio si crogiola in maniera commovente. Un terzo colloquio si svolge tra Evgenij e Arkadij all'ombra di un mucchio di fieno, e qui apprendiamo qualcosa sulla biografia di Evgenij. Ha vissuto lì due anni consecutivi e poi a intervalli; essendo figlio di un medico militare, ha condotto una vita randagia. Il colloquio diventa filosofico, ma termina con una piccola lite.

Il vero dramma comincia quando Evgenij decide d'andarsene, pur promettendo di tornare entro un mese.

Il vecchio Bazarov

«che alcuni istanti prima aveva baldanzosamente salutato col fazzoletto i due viaggiatori [...], si lasciò cadere sulla sedia e piegato il capo sul petto balbettò: "Ci ha abbandonati, ci ha abbandonati, ci ha abbandonati! Con noi si annoia. Ora sono del tutto solo, solo così", ripeté per parecchie volte e ogni volta tendeva in avanti la mano, con l'indice separato dalle altre dita. Allora Arina Vasil'evna gli si avvicinò e, appoggiando il suo capo canuto al capo canuto di lui, disse:

«"Che fare, Vasja! Un figlio è come una fetta tagliata via. È come un falco, viene quando vuole e quando vuole vola via; noi due invece siamo come due funghi sulla stessa quercia, ce ne stiamo qui uno accanto all'altro e non ci muoviamo. Io sola resterò per sempre accanto a te e tu accanto a me".

«Vasilij Ivanovič tolse le mani dal viso e abbracciò sua moglie, la sua compagna, e l'abbracciò così stretta come non l'aveva forse mai abbracciata in gioventù, perché era riuscita a consolarlo nella sua tristezza».[34]

Per un capriccio di Bazarov, i due fanno una deviazione per Nicol'skoe dove non sono attesi. Vi trascorrono soltanto quattro ore per nulla soddisfacenti (con Katja che rimane in camera sua) e procedono poi per Mar'ino. Dieci giorni dopo, Arkadij torna a Nikol'skoe. La principale ragione è che Turgenev ha bisogno di farlo uscir di scena nel momento in cui esplode l'atteso litigio tra Bazarov e zio Pavel. Non ci sono invece spiegazioni del perché Bazarov rimanga: i suoi semplici esperimenti avrebbe potuto condurli con eguale successo a casa dei genitori. Incomincia ora il tema di Bazarov e Fenička, e abbiamo la scena famosa della pergola delle serenelle, in cui si ricorre ancora una volta alla tecnica dell'origliare:

«"Mi piace sentirvi parlare. Pare il mormorio d'un ruscello".

«Fenička voltò il capo.

«"Come siete!" disse passando le dita sui fiori. "E perché dovreste ascoltarmi? Avete parlato con signore così intelligenti".

«"Eh, Fedos'ja Nikolaevna. Credetemi, tutte le signore intelligenti del mondo non valgono il vostro piccolo gomito".

«"Ma guarda un po' cosa avete inventato ancora!" sussurrò Fenička incrociando le braccia. [...]

«"Allora ve lo dirò; vorrei... una di queste rose".

«Fenička rise di nuovo e batté persino le mani, tanto le pareva divertente il desiderio di Bazarov. Rideva e nello stesso tempo si sentiva lusingata. Bazarov la guardava fisso.

«"Prego, prego", disse lei alla fine; e chinatasi sulla panchina si mise a scegliere le rose. "Come la preferite? Rossa o bianca?"

«"Rossa e non troppo grande". [...]

«Fenička allungò il collo e avvicinò il volto al fiore. Il fazzoletto le scivolò dal capo sulle spalle e apparve la morbida massa dei suoi capelli lucenti e un po' spettinati.

«"Aspettate, voglio sentire il profumo con voi", mormorò Bazarov e chinatosi baciò forte le labbra socchiuse di lei.

«Ella trasalì, puntò le mani sul petto di lui, ma così debolmente ch'egli ebbe modo di ripetere e prolungare il bacio.

«Si udì una tosse secca dietro le serenelle. Fenička si allontanò istantanea-

mente spostandosi all'altro capo della panchina. Pavel Petrovič comparve, s'inchinò leggermente e, dopo aver pronunciato con un certo tono triste e cattivo: "Siete qui?" si allontanò. [...]

«"Commettete un peccato, Evgenij Vasil'ič", sussurrò Fenička uscendo. Un rimprovero non simulato si sentiva nel suo sussurro.

«Bazarov ricordò un'altra scena accaduta di recente e provò vergogna e uno sprezzante rammarico. Ma scosse subito il capo, si complimentò ironicamente con se stesso per la nomina ufficiale a Céladon [*seduttore*] e si diresse verso la sua camera».[35]

Segue un duello nel quale zio Pavel mira direttamente a Bazarov e lo manca. Bazarov

«fece ancora un passo, poi, senza mirare, premette il grilletto.

«Pavel Petrovič sussultò appena e si afferrò con la mano una coscia. Un fiotto di sangue colò sui suoi bianchi calzoni.

«Bazarov buttò via la pistola e si avvicinò all'avversario. "Siete ferito?" disse.

«"Avevate il diritto di chiamarmi alla barriera", disse Pavel Petrovič, "questo non è nulla. Secondo l'intesa ognuno di noi ha ancora un colpo".

«"Ebbene, scusatemi, servirà un'altra volta", rispose Bazarov e cinse col braccio Pavel Petrovič che incominciava a impallidire. "Ora non sono più un duellante, ma un dottore e, prima di tutto, devo guardare la vostra ferita". [...]

«"Sono tutte sciocchezze... Non ho bisogno dell'aiuto di nessuno, io!" disse Pavel Petrovič scandendo le sillabe. "E... si dovrebbe... di nuovo..." Avrebbe voluto tirarsi un baffo, ma la sua mano s'indebolì, stralunò gli occhi e svenne. [...]

«Pavel Petrovič aprì lentamente gli occhi. [...]

«"Basterà fasciare alla meglio questa scalfittura e potrò andare a casa a piedi, e se no, mi si potrà mandare il calesse. Il duello, se siete d'accordo, non si ripeterà. Avete agito nobilmente oggi... oggi, notatelo".

«"Non è il caso di rivangare il passato", replicò Bazarov, "e per quel che si riferisce al futuro, non c'è da rompersi il capo neppure per questo perché ho già deciso di svignarmela immediatamente"».[36]

In realtà, Bazarov si sarebbe comportato più nobilmente se avesse freddamente scaricato in aria la pistola dopo il colpo a vuoto di zio Pavel.

A questo punto Turgenev fa la sua prima operazione di liquidazione, con un colloquio tra zio Pavel e Fenička e un altro tra zio Pavel e il fratello — nel quale zio Pavel chiede solennemente a Nikolaj di sposare Fenička. Si esprime, in modi non molto artistici, una piccola morale. Zio Pavel decide di partire per l'estero; la sua anima è morta. Ne avremo un'ultima rapida immagi-

ne nell'epilogo, ma per il resto Turgenev se n'è sbarazzato.

Si passa ora alla liquidazione del tema Nikol'skoe. Ci trasferiamo dunque in questa tenuta, dove Katja e Arkadij siedono all'ombra di un frassino. C'è anche il levriero Fifì. Luce e ombra sono descritte mirabilmente:

«Un debole vento, agitando le foglie del frassino, faceva muovere sul sentiero in ombra e sulla gialla schiena di Fifì avanti e indietro le piccole macchie di luce dorata. Arkadij e Katja erano inondati dall'ombra uniforme, solo tra i capelli di lei s'accendeva di quando in quando una striscia di vivida luce. Tacevano ambedue, ma appunto quel modo di stare seduti in silenzio, l'uno accanto all'altro, palesava un ravvicinamento confidente; pareva che né l'uno né l'altro pensasse al proprio vicino, ma si rallegrasse in cuor suo di quella vicinanza. Persino i loro volti parevano mutati dall'ultima volta che li vedemmo: Arkadij sembrava più tranquillo, Katja più animata e risoluta».[37]

Arkadij si sta liberando dall'influenza di Bazarov. Il colloquio è funzionale: si riepilogano cose, si danno risultati, si definisce una situazione. Si tenta anche di stabilire una differenza tra il carattere di Katja e quello di Anna. È tutto molto debole e tardivo. Nel momento in cui Arkadij sta quasi per parlare di matrimonio, ma invece si allontana, compare Anna. Una pagina dopo, viene annunciato Bazarov. Quanta attività!

Stiamo ora per sbarazzarci di Anna, Katja e Arkadij. La scena conclusiva si svolge nella pergola. Nel corso di un altro colloquio tra Arkadij e Katja sentiamo parlare anche la coppia Bazarov-Anna. Siamo scesi al livello di una commedia di costume. Abbiamo la tecnica dell'origliare, la tecnica dell'appaiamento e la tecnica della ricapitolazione. Arkadij riprende il suo corteggiamento e viene accettato. Anna e Bazarov arrivano a un'intesa:

«"Ecco, vedete", continuò Anna Sergeevna, "noi due ci siamo sbagliati; non siamo più nella prima giovinezza, specialmente io, abbiamo vissuto, siamo stanchi e, perché negarlo, siamo tutti e due intelligenti: da principio ci siamo interessati l'uno all'altro, la nostra curiosità era eccitata... e poi..."

«"E poi mi sono esaurito".

«"Lo sapete benissimo che non è stata questa la causa della nostra discordia. Ma comunque sia, l'essenziale è che non avevamo bisogno l'uno dell'altro, c'era troppa... come si potrebbe dire... troppa affinità tra noi, ma non l'abbiamo capito subito. [...] Evgenij Vasil'ič, noi non abbiamo il diritto..." prese a dire Anna Sergeevna, ma una folata di vento fece frusciare il fogliame e portò via le parole che seguirono.

«"Ma voi siete libera", disse poco dopo Bazarov. Non fu possibile udire altro; i passi si allontanarono... e tutto tacque».[38]

L'indomani Bazarov benedice il suo giovane amico Arkadij e se ne va.

Veniamo ora al più grande capitolo del romanzo, il XXVII, cioè il penultimo. Bazarov torna in famiglia e s'impegna nel proprio lavoro di medico. Turgenev sta preparando la sua morte. Eccola che arriva. Evgenij chiede al padre la pietra infernale:

«"Ce l'ho, che ne vuoi fare?"
«"Mi occorre... per cauterizzare una piccola ferita".
«"Di chi?"
«"Mia".
«"Come tua? Perché dunque? Che ferita è? Dove?"
«"Eccola, è qui sul dito. Oggi sono andato a quel villaggio dal quale ci avevano condotto quel contadino ammalato di tifo. Non so perché, ma hanno voluto fargli l'autopsia e io, benché fossi un po' fuori esercizio non avendone più fatte da tanto tempo, desideravo fargliela".
«"E allora?"
«"Allora ho pregato il medico distrettuale di affidare la cosa a me e mi sono ferito".
«Improvvisamente Vasilij Ivanovič impallidì e, senza profferire parola, si precipitò nel suo studio, donde ritornò immediatamente con un pezzetto di pietra infernale in mano. Bazarov voleva prenderla e andarsene.
«"Per l'amor di Dio", esclamò Vasilij Ivanovič, "lascia fare a me".
«Bazarov si mise a ridere.
«"Come ti appassioni alla pratica!"
«"Ti prego di non scherzare. Fammi vedere quel dito. La ferita è piccola. Ti fa male?"
«"Premi più forte, non aver paura".
«Vasilij Ivanovič si fermò.
«"Cosa pensi, Evgenij, non sarebbe meglio che la cauterizzassimo con un ferro rovente?"
«"Sarebbe stato necessario farlo prima, ormai non serve più neppure la pietra infernale. Se ho preso l'infezione, è già troppo tardi".
«"Come... tardi..." riuscì a mala pena a mormorare Vasilij Ivanovič.
«"Certamente. Sono già trascorse più di quattro ore".
«Vasilij Ivanovič cauterizzò ancora un poco la ferita.
«"Possibile che il medico distrettuale non avesse la pietra infernale?"
«"No, non l'aveva".
«"Com'è possibile, Dio mio! Un dottore che non possiede una cosa tanto indispensabile".
«"Avessi visto i suoi bisturi!" disse Bazarov, e se ne andò».[39]

Bazarov, che si è infettato, si ammala, ha una breve ripresa e poi una ricaduta che lo porta alla fase critica della malattia. Anna, mandata a chiamare, arriva con un medico tedesco, dal quale apprende che non c'è più speranza, e va al capezzale di Bazarov.

«"Ebbene, grazie", ripeté Bazarov. "È da Zar. Si dice che anche gli Zar visitino i moribondi".

«"Evgenij Vasil'ič, io spero che..."
«"Eh, Anna Sergeevna, diciamo la verità. Sono capitato sotto la ruota. È finita per me. Vedete: ne risulta che non era il caso di pensare al futuro. È un vecchio scherzo la morte, ma nuovo per ciascuno di noi. Fino ad ora non ho timore... e poi giungerà l'incoscienza e *fijnt*! (fece un debole gesto con la mano). E ora che potrei dirvi? Che vi ho amato? Non aveva senso prima, ora poi... meno che mai. L'amore è una forma e la mia sta già dissolvendosi. Vi dirò piuttosto quanto siete cara. Anche ora siete lì, così bella..."
«Anna Sergeevna ebbe un sussulto involontario.
«"Non temete. Sedetevi là. Non venitemi vicino... il mio male è contagioso".
«Anna Sergeevna attraversò rapidamente la stanza e prese posto sulla poltrona accanto al divano sul quale giaceva Bazarov.
«"Magnanima!" sussurrò lui. "Oh, come siete vicina, come siete giovane e fresca e pura... in questa orribile stanza. Ebbene, addio! Vi auguro di vivere a lungo, è l'augurio migliore, approfittate della vita finché siete in tempo. Guardatemi. Che aspetto disgustoso ha un verme mezzo schiacciato che si dibatte ancora. Anch'io pensavo di fare un'infinità di cose, di non morire. Mi dicevo: ho un grande compito perché sono un gigante. E ora il problema del gigante consiste nel morire decentemente, per quanto questo non riguardi nessuno... Fa lo stesso; non voglio scodinzolare". [...]
«Bazarov si pose una mano sulla fronte.
«Anna Sergeevna si chinò su di lui.
«"Evgenij Vasil'ič, sono qui".
«Egli ritirò subito la mano e si sollevò.
«"Addio", pronunciò con forza improvvisa e i suoi occhi brillarono per l'ultima volta. "Addio... Sentite... io non vi ho baciata allora. Soffiate sulla lampada che si sta spegnendo, e poi che si spenga pure..."
«Anna Sergeevna appoggiò le labbra sulla fronte di lui.
«"E ora basta", mormorò abbandonandosi sui guanciali. "Ora... il buio..."
«Anna Sergeevna uscì silenziosamente dalla stanza.
«"E allora?" le chiese in un sussurro Vasilij Ivanovič.
«"Si è assopito", ella rispose in modo appena percettibile.
«Era scritto che Bazarov non dovesse più svegliarsi. Verso sera perse del tutto la conoscenza e il giorno seguente morì. [...]
«Quando emise l'ultimo sospiro e si sentì gemere in tutta la casa, Vasilij Ivanovič fu pervaso da un improvviso furore. "Avevo detto che mi sarei ribellato", gridava rauco, col volto in fiamme, stravolto, scuotendo in aria i pugni, come per minacciare qualcuno, "e mi ribellerò, mi ribellerò!"
«Ma Arina Vasil'evna, tutta in lacrime, gli si appese al collo e tutti e due si prostrarono.
«"Così", raccontò poi Anfisuška nella stanza della servitù, "l'uno accanto all'altro chinarono il capo, proprio come pecorelle al meriggio..."
«Ma l'afa meridiana passa e sopraggiunge la sera, e poi la notte, e allora si ritorna nel quieto rifugio, dov'è dolce dormire agli straziati e agli stanchi».[40]

Nell'epilogo si sposano tutti, secondo la tecnica dell'appaiamento. Si noterà qui un atteggiamento didattico e leggermente umoristico. Il destino prende il sopravvento, ma sempre sotto la direzione di Turgenev.

«Anna Sergeevna si è risposata da poco, non per amore, ma per convinzione, con una delle future personalità russe, un uomo molto intelligente, un giurista, con uno sviluppatissimo senso pratico, una forte volontà e un'eccezionale capacità oratoria, un uomo ancor giovane, buono e freddo come il ghiaccio. [...] I Kirsanov, padre e figlio, si sono trasferiti a Mar'ino e i loro affari cominciano a migliorare. Arkadij è diventato un proprietario appassionato del suo lavoro e la masseria frutta abbastanza bene. [...] Katerina Sergeevna ha ora un figlio, Kolja; Mitja corre ormai svelto e parla con molta loquacità. [...] A Dresda, sulla terrazza di Brühl, fra le due e le quattro del pomeriggio, nelle ore più adatte per la passeggiata, potete incontrare un uomo sui cinquant'anni, completamente canuto e che pare soffra di podagra, ancora bello però e elegantemente vestito e con quella particolare impronta che ha solamente chi per molti anni è vissuto nelle più alte sfere della società. È Pavel Petrovič. Da Mosca è andato all'estero per curarsi la salute e si è poi stabilito a Dresda, dove pratica per lo più gli inglesi e i russi di passaggio. [...] Anche la Kuškina è andata all'estero. [...] Con due o tre chimici incapaci di distinguere l'ossigeno dall'azoto, ma pronti a negare tutto e con un'assoluta stima di sé e con il grande Elisevič, Stinikov, che si prepara anche lui a diventare grande, si dà molto da fare a Pietroburgo per proseguire, a quanto egli afferma, la "causa di Bazarov". [...]

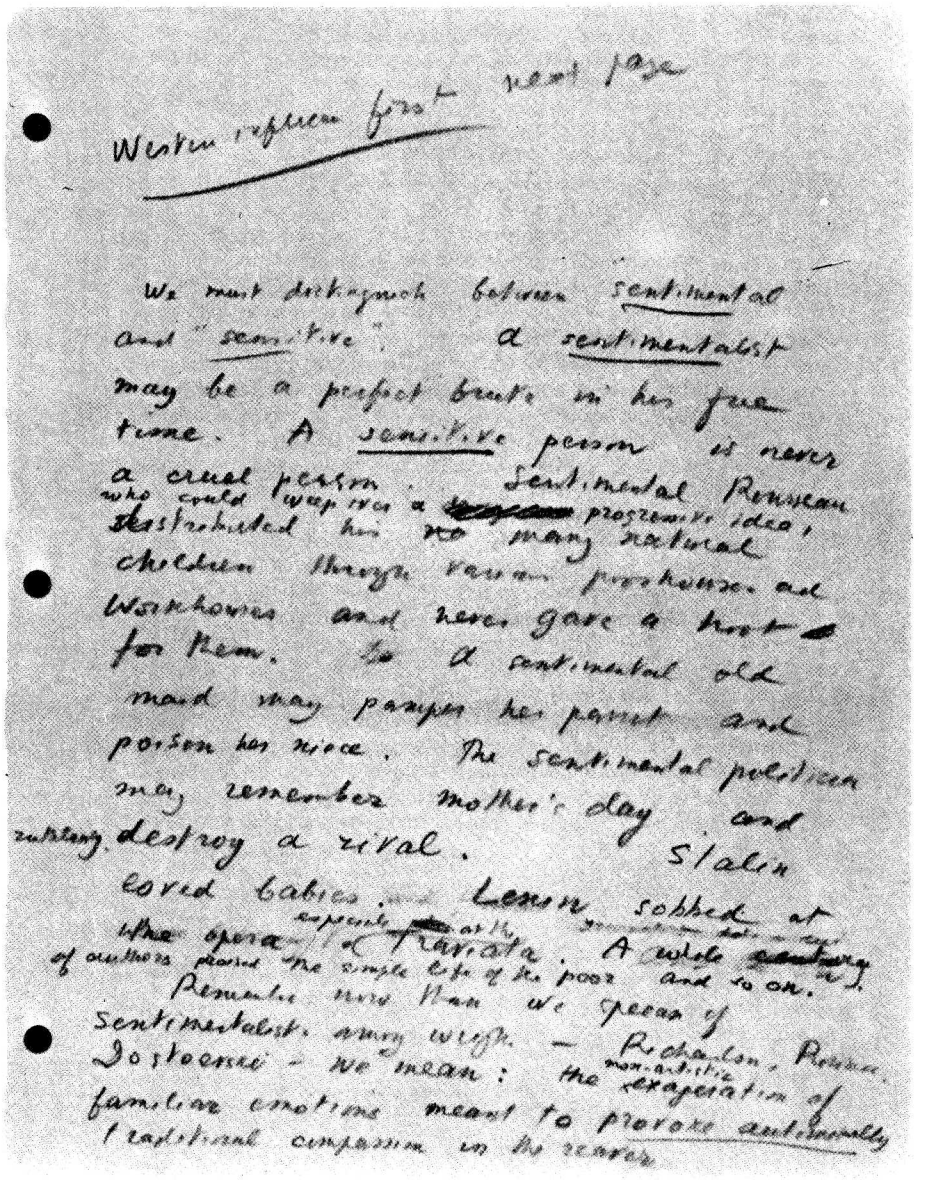
«In uno degli angoli più remoti della Russia, c'è un piccolo cimitero di campagna che, come quasi tutti i cimiteri, fa un'impressione triste. [...] C'è però una tomba alla quale nessuno può avvicinarsi, che nessun animale può calpestare; solamente gli uccelli vi si posano e cantano al levar del sole. Una cinta di ferro la circonda e due giovani pini sono stati piantati ai suoi due capi.

«In questa tomba è sepolto Evgenij Bazarov. Due vecchietti cadenti, marito e moglie, vengono spesso a visitare questa tomba dal vicino villaggio. Sostenendosi a vicenda, camminano con lenta faticosa andatura, si avvicinano alla cinta, s'inginocchiano e piangono a lungo amaramente e fissano a lungo attentamente la muta pietra sotto la quale giace il loro figlio. Poi si scambiano brevi parole, levano la polvere dalla pietra, aggiustano qualche ramoscello dei pini, tornano a pregare, perché lì par loro di sentirsi più vicini al figlio, di ricordarlo meglio».[41]

NOTE

1 I. Turgenev, *Memorie di un cacciatore*, traduzione di Silvio Polledro, Milano, Rizzoli 1950, p. 12.
2 *ivi*, p. 56.
3 *ivi*, p. 177.
4 *ivi*, p. 313.
5 I. Turgenev, *Padri e figli*, traduzione di Paola Cometti, Torino, Utet 1981, p. 284.
6 I. Turgenev, *Rudin*, traduzione di Ida Fini, Milano, Rizzoli 1964, p. 34.
7 *ivi*, pp. 48-49.
8 *ivi*, p. 85.
9 *Padri e figli*, p. 218.
10 *ivi*, p. 222.
11 *ivi*, p. 232.
12 *ivi*, pp. 235-36.
13 *ivi*, pp. 241-42.
14 *ivi*, pp. 245-46.
15 *ivi*, p. 248.
16 *ivi*, pp. 258-59.
17 *ivi*, pp. 261-63.
18 *ivi*, pp. 268-69.
19 *ivi*, p. 270.

20 *ivi*, pp. 273-82, *passim*
21 *ivi*, p. 299.
22 *ivi*, p. 304.
23 *ivi*, p. 305.
24 *ivi*, p. 306.
25 *ivi*, p. 307.
26 *ivi*, p. 309.
27 *ivi*, p. 311.
28 *ivi*, pp. 316-17.
29 *ivi*, p. 320.
30 *ivi*, pp. 329-30.
31 *ivi*, pp. 333-40, *passim*
32 *ivi*, pp. 344-45.
33 *ivi*, pp. 355-56.
34 *ivi*, p. 388.
35 *ivi*, pp. 401-404, *passim*
36 *ivi*, pp. 412-13.
37 *ivi*, p. 425.
38 *ivi*, pp. 441-42.
39 *ivi*, pp. 453-54.
40 *ivi*, pp. 465-67.
41 *ivi*, pp. 469-73, *passim*



Western reflection first next page

We must distinguish between sentimental and "sensitive". A sentimentalist may be a perfect brute in his free time. A sensitive person is never a cruel person. Sentimental Russian who could weep over a progressive idea, distributed his so many natural children through various prostitutes and workhouses and never gave a thought for them. So a sentimental old maid may pamper her parrot and poison her niece. The sentimental politician may remember mother's day and nevertheless destroy a rival. Stalin loved babies. Lenin sobbed at the opera at the expense of Traviata. A whole century of authors praised the simple life of the poor and so on.

Remember more than we speak of sentimentalists away with — Richardson, Russian Dostoevski — we mean: the non-artistic exaggeration of familiar emotions meant to provoke automatically traditional compassion in the reader.

L'analisi del sentimentalismo nella lezione su Dostoevskij.

Fëdor Dostoevskij (1821-1881)

Belinskij, da «Lettera a Gogol'» (1847):

«... non vi siete accorto che la Russia non attende la sua salvezza dal misticismo, dall'ascetismo o dal pietismo, ma dai progressi della civilizzazione, dell'istruzione, dell'umanesimo. Non ha bisogno di prediche (ne ha sentite abbastanza), non di preghiere (ne ha recitate abbastanza); ha bisogno invece che nel popolo si risvegli il senso della dignità umana, trascinato per tanti secoli nel fango e nel letame; ha bisogno di una dottrina giuridica e di leggi che non s'ispirino all'insegnamento della Chiesa, ma al buon senso e alla giustizia, e che vengano applicate con la massima severità. E invece essa presenta l'orribile spettacolo di un paese dove gli uomini commerciano in uomini, senza avere nemmeno la speciosa giustificazione di cui si valgono i piantatori americani, i quali affermano che il negro non è un essere umano; un paese dove gli uomini si apostrofano fra loro non con nomi, ma con soprannomi come Vanka, Vaska, Steška, Palaška; un paese, infine, dove non soltanto non vi è alcuna garanzia che assicuri il rispetto della persona umana, dell'onore e della proprietà, ma non vi è neppure un regolamento di polizia e dove prosperano soltanto vaste confraternite di funzionari e rapinatori d'ogni genere. Oggi in Russia le questioni nazionali più scottanti sono: l'abolizione della servitù della gleba, l'abolizione delle pene corporali, l'applicazione rigorosa almeno delle leggi in vigore. Di ciò si rende conto persino il governo, il quale sa bene come i latifondisti trattano i loro contadini e quanti proprietari vengono ogni anno scannati da questi ultimi; ciò è dimostrato dalle timide e sterili mezze misure a favore dei negri bianchi...».[1]

La mia posizione di fronte a Dostoevskij è curiosa e difficile. In tutti i miei corsi, affronto la letteratura dal solo punto di vista che me la fa apparire interessante — cioè da quello dell'arte duratura e del genio individuale. Da questo punto di vista Dostoevskij non è un grande scrittore, ma è piuttosto mediocre — con lampi di eccellente umorismo, ma, ahimè, con distese di banalità letterarie tra l'uno e l'altro. In *Delitto e castigo*, Raskolnikov, per una ragione o per l'altra, ammazza una vecchia usuraia e sua sorella. La giustizia, nell'aspetto di un inesorabile funzionario di polizia, lo stringe lentamente da presso sino a indurlo, alla fine, a una confessione pubblica, ed egli, attraverso

l'amore di una magnanima prostituta, perviene a una rigenerazione spirituale che nel 1866, quando il libro fu scritto, sembrava meno incredibilmente banale di quanto appaia oggi, che le magnanime prostitute rischiano di essere accolte con un certo cinismo dai lettori più esperti. Il mio problema, però, è che non tutti i lettori ai quali mi rivolgo in questo corso o in altri sono lettori *esperti*. Un buon terzo di voi, a occhio e croce, non conosce la differenza tra la vera letteratura e la pseudoletteratura e a questi lettori Dostoevskij può sembrare più importante e più artistico di ciarpame come i nostri romanzi storici americani o di cose che s'intitolano *Da qui all'eternità* o di altre scempiaggini del genere.

Io però parlerò a lungo di un certo numero d'artisti veramente grandi — ed è a questo alto livello che si deve criticare Dostoevskij. Come professore, sono troppo poco accademico per insegnare cose che detesto. Sono impaziente di ridimensionare Dostoevskij. Ma capisco che i lettori che non hanno letto molto possono essere sconcertati dall'insieme dei valori che sono in gioco.

Fëdor Michailovič Dostoevskij nacque nel 1812 nella famiglia di un uomo piuttosto povero. Il padre era medico in un ospedale pubblico di Mosca, ma la posizione del medico di un ospedale pubblico nella Russia di allora era assai modesta e la famiglia Dostoevskij viveva in uno spazio limitato e in condizioni tutt'altro che lussuose.

Suo padre era un piccolo tiranno e fu assassinato in circostanze rimaste oscure. Gli studiosi di scuola freudiana dell'opera letteraria di Dostoevskij tendono a vedere un elemento autobiografico nell'atteggiamento di Ivan Karamazov verso l'assassinio di suo padre; in realtà Ivan non è l'assassino, ma per il suo molle atteggiamento e per non aver impedito il delitto come avrebbe potuto fare, è in un certo senso colpevole di parricidio. Sembra, secondo questi critici, che Dostoevskij abbia lavorato per tutta la vita con un analogo senso di colpa indiretta da quando suo padre fu assassinato dal proprio cocchiere. Comunque sia, è fuor di dubbio che Dostoevskij era un nevrotico e che fin dai primi anni era soggetto a quella malattia misteriosa che è l'epilessia. Gli attacchi epilettici e la nevrosi si aggravarono notevolmente in seguito alle disavventure che lo avrebbero colpito.

Dostoevskij fece i suoi studi prima in un collegio di Mosca

poi alla Scuola del genio militare di Pietroburgo. Non che l'ingegneria militare gli interessasse particolarmente, ma suo padre aveva insistito perché si iscrivesse a questa scuola. Anche lì però dedicò la maggior parte del proprio tempo a studiare la letteratura. Una volta laureato, fece l'ufficiale del genio quel tanto cui era tenuto per compensare gli insegnamenti ricevuti. Nel 1844 si dimise dall'esercito e iniziò la sua carriera letteraria. Il suo primo libro, *Povera gente* (1846), fu un successo sia tra i critici letterari sia tra il pubblico dei lettori. Ci sono molti aneddoti sulle vicissitudini iniziali di questo romanzo. Un amico di Dostoevskij, lo scrittore Dmitrij Grigorovič, aveva convinto l'autore a permettergli di mostrare il manoscritto a Nikolaj Nekrasov, che dirigeva allora una rivista letteraria di grandissimo prestigio, «Sovremennik» (Il contemporaneo). Nekrasov e la sua amica, la signora Panaeva, tenevano nella redazione della rivista un salotto letterario frequentato da tutti i notabili della letteratura russa contemporanea. Turgenev, e poi anche Tolstoj, erano tra gli ospiti abituali. E con loro i famosi critici di sinistra Nikolaj Černyševskij e Nikolaj Dobroljubov. Essere pubblicato sulla rivista di Nekrasov era sufficiente a rendere famoso uno scrittore. Ma, dopo aver consegnato il manoscritto a Nekrasov, Dostoevskij andò a letto pieno di dubbi. «Si prenderanno gioco del mio *Povera gente*», continuava a ripetersi. Ma alle quattro del mattino vennero a svegliarlo Nekrasov e Grigorovič, che irruppero nel suo appartamento e lo bombardarono di schioccanti baci alla russa; avevano preso in mano il manoscritto la sera e non erano più riusciti a posarlo finché non l'avevano letto tutto. E la loro ammirazione era tale che avevano deciso di svegliare l'autore per dirgli immediatamente che cosa pensavano di lui. «Non fa niente se dorme; *questo* è più importante del dormire», dissero.

Nekrasov portò il manoscritto a Belinskij proclamando che era nato un nuovo Gogol'. «Per voi i Gogol' sembrano crescere come funghi», osservò ironicamente Belinskij. Ma la lettura di *Povera gente* riempì anche lui di un'illimitata ammirazione e volle subito essere presentato al nuovo scrittore e lo coprì di entusiastici elogi. Dostoevskij era al colmo della gioia; *Povera gente* fu pubblicato sulla rivista di Nekrasov. Il successo fu enorme. Ma purtroppo non durò. Il suo secondo romanzo, o racconto lungo, *Il sosia* (1847), che è la cosa migliore che lui abbia mai scritto ed è sicuramente assai superiore a *Povera gente*, fu accolto con indifferenza. Nel frattempo Dostoevskij aveva acquisito una incredibile vanità letteraria, ed essendo molto ingenuo, poco raffinato

e assai modestamente attrezzato in fatto di buone maniere, riuscì a comportarsi da stupido nei rapporti con i nuovi amici e ammiratori sino a rovinare completamente ogni relazione con loro. Turgenev lo definì un nuovo foruncolo sul naso della letteratura russa.

Le sue tendenze giovanili lo portavano a simpatizzare con i radicali; solidarizzava, più o meno, con gli occidentalizzanti. Era anche in rapporti con una società segreta (di cui peraltro, a quanto pare, non divenne mai membro) di giovani che facevano proprie le teorie socialiste di Saint-Simon e di Fourier. Questi giovani si riunivano a casa di un funzionario del ministero degli Esteri, Michail Petraševskij, dove leggevano ad alta voce e discutevano i libri di Fourier, parlavano di socialismo e criticavano il governo. Dopo le rivolte scoppiate nel 1848 in vari paesi d'Europa, ci fu in Russia un'ondata reazionaria; il Governo, allarmato, prese misure severe contro tutti i dissenzienti. I *petraševcy*, Dostoevskij compreso, furono arrestati. Lo scrittore venne riconosciuto colpevole di «aver partecipato a macchinazioni criminali, di aver diffuso la lettera di Belinskij [*a Gogol'*], piena di espressioni insolenti contro la Chiesa ortodossa e il Potere supremo e di aver tentato, con altri, di diffondere scritti antigovernativi con l'aiuto di una tipografia privata». In attesa del processo lo rinchiusero nella Fortezza di S. Pietro e Paolo, il cui comandante era un generale Nabokov, mio antenato. (La corrispondenza tra il generale Nabokov e lo zar Nicola su questo prigioniero costituisce una lettura piuttosto divertente.) La sentenza fu severa — otto anni di lavori forzati in Siberia (commutati poi in quattro dallo zar) — ma prima di leggerla ai condannati si seguì una procedura mostruosamente crudele. Si disse loro che sarebbero stati fucilati; li si portò nel luogo stabilito per l'esecuzione, li si spogliò fino a farli restare in camicia e si legò ai pali il primo gruppo di condannati. Soltanto allora si diede lettura della vera sentenza. Uno degli uomini impazzì. E l'esperienza di quel giorno lasciò nell'anima di Dostoevskij una cicatrice profonda. Non si rimarginò mai del tutto.

I quattro anni di lavori forzati in Siberia Dostoevskij li trascorse accanto a ladri e assassini, non esistendo ancora una separazione tra criminali comuni e politici. Li raccontò nelle *Memorie di una casa di morti* (1862). Non è una lettura piacevole. Vi sono minuziosamente descritte tutte le umiliazioni e le privazioni che dovette sopportare, e anche i criminali in mezzo ai quali viveva. Per non impazzire completamente in un ambiente del

genere, Dostoevskij aveva bisogno di una forma d'evasione. La trovò in un cristianesimo nevrotico da lui elaborato proprio in quegli anni. È ben naturale che alcuni dei condannati tra i quali viveva, rivelassero ogni tanto, nella loro spaventosa bestialità, qualche tratto umano. Dostoevskij raccolse queste manifestazioni e su di esse costruì una sorta d'immagine idealizzata, assai artificiosa e totalmente patologica, del semplice contadino russo. Fu il primo passo del suo itinerario spirituale. Nel 1854, scontata la condanna, Dostoevskij dovette arruolarsi come soldato semplice in un battaglione di stanza in una piccola città siberiana. L'anno dopo morì Nicola I e suo figlio Alessandro divenne imperatore col nome di Alessandro II. Fu di gran lunga il miglior sovrano russo dell'Ottocento. (E l'unico ironicamente a morire per mano dei rivoluzionari, fatto letteralmente a pezzi da una bomba gettata ai suoi piedi.) L'inizio del suo regno fu accompagnato da un'amnistia per molti detenuti politici. A Dostoevskij venne restituito il rango d'ufficiale. Quattro anni dopo gli permisero di tornare a Pietroburgo.

Negli ultimi anni d'esilio, aveva ripreso il suo lavoro di scrittore con *Il villaggio Stepančikovo* (1859) e con *Memorie di una casa di morti*. E, tornato a Pietroburgo, s'immerse totalmente nell'attività letteraria. Cominciò subito a pubblicare, con il fratello Michail, una rivista, «Vremja» (Il tempo), sulla quale uscirono le *Memorie di una casa di morti* e anche un'altra opera, il romanzo *Umiliati e offesi* (1861). Il suo atteggiamento nei confronti del Governo era completamente cambiato dagli anni del suo radicalismo giovanile. «La Chiesa greco-cattolica, la monarchia assoluta e il culto del nazionalismo russo», i tre pilastri sui quali poggiava lo slavofilismo reazionario, divennero la sua fede politica. Le teorie del socialismo e del liberalesimo occidentale erano ormai per lui l'incarnazione della tabe occidentale e del diabolico peccato teso a distruggere il mondo slavo e greco-cattolico. È lo stesso atteggiamento riconoscibile nel fascismo o nel comunismo: la redenzione universale.

Sino ad allora, la sua vita sentimentale era stata tutt'altro che felice. Si era sposato in Siberia, ma il matrimonio si rivelò insoddisfacente. Nel 1862-63 ebbe una relazione con una scrittrice, con la quale fece un viaggio in Inghilterra, in Francia e in Germania. Questa donna, che avrebbe in seguito definito «infernale», era, a quanto pare, una creatura perversa. Sposò poi Rozanov, uno straordinario scrittore nel quale momenti di eccezionale genialità s'accompagnavano a manifestazioni d'ingenui-

tà sbalorditiva. (Io ho conosciuto Rozanov, ma nel frattempo aveva cambiato moglie.) Sembra che questa donna abbia avuto una pessima influenza su Dostoevskij sconvolgendo ancor più il suo già precario equilibrio. Fu durante il suo primo viaggio in Germania che cominciò a manifestarsi quella passione per il gioco che, per tutto il resto della sua vita, fu la maledizione della sua famiglia e un ostacolo insormontabile a qualsiasi forma di agiatezza materiale o di pace con se stesso.

Alla morte del fratello, la chiusura della rivista da lui diretta lasciò Dostoevskij in condizioni finanziarie disastrose e per di più con il compito di provvedere alla famiglia dello scomparso, compito che si assunse immediatamente e volontariamente. Per far fronte a questi gravosi impegni, Dostoevskij si dedicò febbrilmente al proprio lavoro. Tutte le sue opere più famose, *Delitto e castigo* (1866), *Il giocatore* (1867), *L'idiota* (1868), *I demoni* (1872), *I fratelli Karamazov* (1880) ecc. furono scritte in una perenne situazione di stress: doveva lavorare in fretta, rispettare le scadenze avendo sì e no il tempo di rileggere ciò che aveva scritto, o più esattamente dettato alla stenografa che era stato costretto ad assumere. In questa stenografa trovò finalmente una donna profondamente devota e con un gran senso pratico, sicché, grazie al suo aiuto, riuscì a rispettare le scadenze e a districarsi a poco a poco dalla propria disastrosa situazione finanziaria. La sposò nel 1867. E, tutto sommato, fu un matrimonio felice. In quattro anni, dal 1867 al 1871, raggiunsero una certa sicurezza finanziaria e poterono tornare in Russia. Da allora sino alla fine dei suoi giorni, Dostoevskij visse relativamente tranquillo. *I demoni* ebbero un grande successo. Poco dopo la pubblicazione, gli fu offerta la direzione di un settimanale ultra reazionario del principe Meščerskij, «Il cittadino». La sua ultima opera, *I fratelli Karamazov*, primo volume di una trilogia di cui stava scrivendo il secondo volume quando morì, contribuì alla sua fama più di ogni altro suo romanzo.

Ma una pubblicità ancora maggiore ottenne il suo discorso in occasione dell'inaugurazione del monumento a Puškin, avvenuta a Mosca nel 1880. Fu un evento di grandissima risonanza, una manifestazione dell'amore appassionato della Russia per il proprio poeta. Vi parteciparono i maggiori scrittori del momento. Ma di tutti i discorsi, quello che ottenne il più grande successo popolare fu quello di Dostoevskij. Il nocciolo del suo intervento era presentare Puškin come incarnazione dello spirito nazionale russo, che ha una sottile comprensione degli ideali di altre nazioni, ma li assimila e li assorbe in funzione della propria conformazione spirituale. Questa capacità, secondo Dostoevskij, era la prova della missione universale del popolo russo ecc. Alla lettura, il discorso non giustifica il grande successo che ottenne. Ma se consideriamo il fatto che in quel periodo l'intera Europa si stava alleando contro il diffondersi del potere e dell'influenza russa, possiamo meglio comprendere l'entusiasmo suscitato dalle parole di Dostoevskij nei suoi patriottici ascoltatori.

Un anno dopo, e solo poco tempo prima dell'assassinio di Alessandro II, Dostoevskij moriva, circondato dall'ammirazione e dalla stima generali.

Filtrate da traduzioni francesi e russe, le influenze della narrativa sentimentale e «gotica» occidentale — Samuel Richardson (1689-1761), Ann Radcliffe (1764-1823), Dickens (1812-1870), Rousseau (1712-1778), Eugène Sue (1804-1857) — si associano nelle opere di Dostoevskij a una religione della compassione che sconfina nel sentimentalismo melodrammatico.

Dobbiamo distinguere tra «sentimentale» e «sensibile». Un sentimentale può essere, nelle ore libere, un autentico bruto. Il sentimentale Rousseau, capace di piangere su un'idea progressista, distribuì i propri numerosi figli naturali tra ospizi e ricoveri d'ogni genere senza mai occuparsi minimamente di loro. Una zitella sentimentale può viziare il suo pappagallo e avvelenare la nipote. Un politico sentimentale può celebrare la Festa della mamma e distruggere spietatamente un rivale. Stalin amava i bambini. Lenin sighiozzava all'opera, specialmente alla *Traviata*. Per tutto un secolo gli scrittori hanno esaltato la semplice vita dei poveri e cose del genere. Ricordate che, quando parliamo di scrittori sentimentali, come Richardson, Rousseau e Dostoevskij, ci riferiamo a un'esagerazione non artistica di emozioni familiari al fine di suscitare automaticamente nel lettore una compassione tradizionale.

Dostoevskij di fatto non si liberò mai dell'influenza che esercitarono su di lui i romanzi «gotici» e i romanzi sentimentali europei. L'influenza sentimentale era evidente nel tipo di conflitto che gli era caro — il collocare persone virtuose in situazioni patetiche e l'estrarre poi da esse sino all'ultima goccia di pathos. Al ritorno dalla Siberia, quando cominciarono a maturare le sue idee di fondo — l'idea della salvezza raggiungibile attraverso la trasgressione, della superiorità morale della sofferenza e

della sottomissione per quanto riguarda lotta e resistenza, la difesa del libero arbitrio come proposizione non metafisica ma morale e la finale formulazione della contrapposizione tra l'Europa come egoismo e anticristo e la Russia come Cristo e fratellanza — quando queste idee (esaurientemente esaminate in innumerevoli manuali) inondarono i suoi romanzi, l'influenza occidentale era ancora in buona parte intatta, e si è quasi tentati d'affermare che Dostoevskij, pur odiando tanto l'Occidente, è stato il più europeo degli scrittori russi.

Un'altra interessante linea d'indagine consiste nell'esaminare i suoi personaggi nella loro evoluzione storica. Così l'eroe prediletto dell'antico folclore russo, Ivan lo sciocco, considerato uno stupido pasticcione dai suoi fratelli, ma in realtà astuto come una volpe e assolutamente immorale nel suo comportamento, questa figura sgradevole e per niente poetica, questa incarnazione di una furberia segreta che trionfa sul grosso e sul forte, Ivan lo sciocco, questo prodotto di una nazione che ha sofferto più di qualsiasi altra nazione, è un curioso prototipo del principe Myškin, il protagonista del suo romanzo *L'idiota*, l'uomo positivamente buono, il puro folle innocente, il fior fiore dell'umanità, della rinuncia e della pace spirituale. E il principe Myškin, a sua volta, ha come nipote il personaggio recentemente creato dallo scrittore sovietico Michail Zoščenko, il tipo dell'allegro imbecille, che cerca di cavarsela alla meglio nel mondo totalitario di uno stato di polizia, poiché in un mondo del genere non c'è altra via di scampo.

La mancanza di gusto di Dostoevskij, il suo monotono occuparsi di personaggi che soffrono di complessi pre-freudiani, il suo sguazzare nelle tragiche disavventure della dignità umana — sono tutte cose difficili da ammirare. Non mi piace il vezzo dei suoi personaggi di «arrivare peccando a Gesù» o, come diceva uno scrittore russo, Ivan Bunin, di «sparpagliare Gesù dappertutto». Come non ho orecchio per la musica, non ho, e me ne rammarico, orecchio per Dostoevskij il profeta. La cosa migliore che lui ha scritto mi sembra *Il sosia*. È la storia — raccontata in maniera molto elaborata, con una grande abbondanza, quasi joyceana, di particolari (come osserva il critico Minskij) — di un impiegato governativo che impazzisce, ossessionato dall'idea che un collega abbia usurpato la sua identità. Questo racconto è un'opera d'arte perfetta, ma per gli ammiratori di Dostoevskij il profeta quasi non esiste perché fu scritta negli anni 1840 molto tempo prima dei suoi cosiddetti grandi romanzi; e per di più l'imitazione di Gogol' è così evidente da dar quasi l'impressione, in certi momenti, di una parodia.

Alla luce dell'evoluzione storica della sua visione artistica, Dostoevskij è un fenomeno molto affascinante. Se esaminate con attenzione una qualunque delle sue opere, per esempio *I fratelli Karamazov*, noterete che in esse mancano praticamente sia lo sfondo naturale sia tutto ciò che ha a che fare con la percezione sensoriale. Quel tanto di paesaggio che c'è è un paesaggio d'idee, un paesaggio morale. Nella sua opera non esistono le condizioni del tempo e non ha molta importanza come è vestita la gente. Dostoevskij definisce i suoi personaggi attraverso le situazioni, i problemi etici, le reazioni psicologiche, le fluttuazioni interiori. Una volta descritto l'aspetto di un personaggio, usa la vecchia tecnica di non far più riferimento alle sue specifiche caratteristiche fisiche nelle scene in cui compare. Non è così che si comporta un artista, un Tolstoj, per esempio, che il suo personaggio lo vede mentalmente in continuazione e sa esattamente quale gesto specifico farà in questa o quella occasione. Ma in Dostoevskij c'è anche un altro elemento importante. Si direbbe che fosse stato scelto dal destino della letteratura russa per diventare il più grande drammaturgo nazionale, ma che imboccò una strada sbagliata e si mise a scrivere romanzi. Un romanzo come *I fratelli Karamazov* mi è sempre parso una commedia molto molto lunga, con quel tanto di arredamento e di altri attrezzi di cui ha bisogno un attore: un tavolino tondo con l'impronta umida e tonda di un bicchiere, una finestra dipinta di giallo per dar l'impressione che fuori splenda il sole o un cespuglio frettolosamente portato e posato lì da un servo di scena.

Permettetemi di parlare di un altro modo di trattare di letteratura — il più semplice e forse il più importante. Se odiate un libro, potete egualmente trarre un piacere artistico dall'immaginare modi differenti e migliori di guardare le cose — o, il che è lo stesso, di esprimere le cose — di quelli di cui fa uso lo scrittore che voi odiate. Il mediocre, il fasullo, la *pošlost'* — ricordatevi di questa parola * — può se non altro offrirvi questo godimento malizioso ma molto salutare, quando gemendo e scalpitando

* «Parole che esprimono alcuni, ma non certo tutti gli aspetti della *pošlost'* sono per esempio "dozzinale, fasullo, indecoroso, presuntuoso, magniloquente"». Cfr. la conferenza di Nabokov su «Filistei e filisteismo».

leggete un libro di second'ordine cui è stato assegnato un premio. Ma i libri che vi piacciono dovete leggerli anche con fremiti e affanno. Permettetemi di darvi un suggerimento pratico. La letteratura, la vera letteratura, non deve essere tracannata come una pozione che può far bene al cuore o al cervello — il cervello, lo stomaco dell'anima. Bisogna prenderla e farla a pezzetti, smontarla, spiaccicarla — e allora il suo amabile profumo si farà sentire nel cavo del palmo e la sgranocchierete e ve la farete passare sulla lingua con godimento; allora, e solo allora, la sua squisita fragranza potrà essere apprezzata nel suo vero valore e le parti frantumate e schiacciate torneranno a unirsi nella vostra mente e riveleranno la bellezza di un'unità alla quale avrete contribuito con qualcosa del vostro sangue.

Quando un artista si accinge a produrre un'opera d'arte, si pone certi problemi artistici che intende risolvere. Sceglie i personaggi, il luogo, il tempo e trova poi le particolari e speciali circostanze che possono permettere quell'evoluzione che egli desidera avvenga in modo naturale, sviluppandosi, per così dire, senza alcuna violenza da parte sua sino a imporre l'esito desiderato, sviluppandosi cioè logicamente e naturalmente dalla combinazione e dall'interazione delle forze che l'artista ha messo in gioco.

Il mondo che un artista crea con questo intento può essere totalmente irreale — come per esempio quello di Kafka o quello di Gogol' — ma c'è una richiesta assoluta che abbiamo il diritto di fare: questo mondo in sé e fin quando dura deve essere plausibile per il lettore e lo spettatore. È del tutto irrilevante, per esempio, che Shakespeare introduca nell'*Amleto* lo spettro del padre di Amleto. Sia che noi concordiamo con quei critici i quali dicono che i contemporanei di Shakespeare credevano nella realtà dei fantasmi e che quindi Shakespeare fece benissimo a introdurre nei suoi drammi i fantasmi come realtà, sia che noi pensiamo che questi spettri fanno soltanto parte dell'attrezzeria scenica, non ha importanza: dal momento in cui nel dramma compare lo spettro del re assassinato, noi lo accettiamo e non abbiamo dubbi sul fatto che Shakespeare avesse tutto il diritto di inserirlo nella sua opera. In effetti la vera misura del genio è la misura in cui il mondo da lui creato è totalmente suo, e non è mai esistito prima di lui (almeno qui, nella letteratura), nonché, cosa ancor più importante, con quanta plausibilità egli è riuscito

a crearlo. Mi piacerebbe che consideraste il mondo di Dostoevskij da questo punto di vista.

In secondo luogo, quando ci occupiamo di un'opera d'arte, dobbiamo sempre tener presente che l'arte è un gioco divino. Questi due elementi — quello del divino e quello del gioco — sono del pari importanti. È divina perché è l'elemento nel quale l'uomo s'avvicina di più a Dio, diventando un autentico creatore. Ed è un gioco, perché rimane arte solo fin quando ci permette di ricordare che, in fin dei conti, è solo finzione, che le persone sulla scena, per esempio, in realtà non vengono assassinate; in altri termini solo fin quando i nostri sentimenti d'orrore o di disgusto non offuscano la consapevolezza che, come lettori o spettatori, stiamo partecipando a un gioco complicato e affascinante: nel momento in cui si sconvolge questo equilibrio, abbiamo in teatro un ridicolo melodramma e in un libro soltanto la fragorosa descrizione, per esempio, di un caso d'omicidio che figurerebbe certamente meglio su un giornale. E non ne ricaviamo più quel senso di piacere, di soddisfazione e di vibrazione spirituale, quel sentimento complesso che è la nostra reazione alla vera arte. Per esempio, non ci disgustano né ci inorridiscono le conclusioni sanguinose dei tre maggiori drammi che siano mai stati scritti: l'impiccagione di Cordelia, la morte di Amleto e il suicidio di Otello ci procurano un brivido, ma un brivido che contiene un forte elemento di piacere. Questo piacere non deriva dal fatto che siamo contenti di veder morire queste persone, ma dal nostro godimento del genio straordinario di Shakespeare. Mi piacerebbe anche che voi meditaste su *Delitto e castigo* e sulle *Memorie da una tana per topi*, note anche come *Ricordi dal sottosuolo* (1864), partendo da questo punto di vista: il piacere artistico che provate accompagnando Dostoevskij nelle anime malate dei suoi personaggi è sempre superiore a tutte le altre emozioni, ai fremiti di disgusto, all'interesse morboso per un *thriller* poliziesco? E l'equilibrio tra i risultati estetici e questo elemento di cronaca nera è ancora più instabile in altri romanzi dostoevskijani.

In terzo luogo, quando un artista parte per esplorare i moti e le reazioni dell'anima umana sottoposta alle tensioni insopportabili della vita, è più facile che desti il nostro interesse e ci è più facile seguirlo come guida negli oscuri corridoi di quell'anima, se le reazioni di quest'ultima sono di un tipo più o meno genericamente umano. Con questo non voglio certamente dire che ci interessa, o dovrebbe interessarci, soltanto la vita spirituale del

cosiddetto uomo medio. Sicuramente no. Quel che cerco di farvi capire è che, anche se l'uomo e le sue reazioni sono infinitamente vari, ci è difficile accettare come reazioni umane quelle di un pazzo furioso o di un personaggio che è appena uscito da un manicomio e sta per tornarvi. Le reazioni di queste povere anime, deformate e contorte, spesso non sono più umane, nell'accezione riconosciuta del termine, o sono talmente strane che il problema che l'autore si è posto rimane irrisolto, in qualunque modo sia teoricamente risolto dalle reazioni di questi insoliti individui.

Ho consultato anamnesi scritte da medici * ed ecco come essi classificano i personaggi di Dostoevskij secondo le varie malattie mentali da cui sono affetti.

I. EPILESSIA

I quattro evidenti casi di epilessia tra i personaggi di Dostoevskij sono: il principe Myškin dell'*Idiota*, Smerdjakov dei *Fratelli Karamazov*, Kirillov dei *Demoni* e Nellie di *Umiliati e offesi*.

1. Myškin è il caso classico. Ha frequenti accessi di estasi... una tendenza a un misticismo emotivo, una straordinaria capacità d'immedesimazione che gli permette di intuire i sentimenti degli altri. Mostra un'attenzione meticolosa per i dettagli, soprattutto per quanto concerne la calligrafia. Da bambino ha avuto frequenti parossismi e i medici lo hanno giudicato un «idiota» incurabile...

2. Smerdjakov è il figlio bastardo del vecchio Karamazov e di un'imbecille. Da bambino si comportava con molta crudeltà. Gli piaceva impiccare i gatti e poi seppellirli con grandi cerimonie blasfeme. Cresciuto, è arrivato a una stima eccessiva di se stesso che rasenta a volte la megalomania... ha parossismi frequenti... ecc.

3. Kirillov, il capro espiatorio dei *Demoni*, è un epilettico incipiente; benché nobile, dolce e magnanimo, ha una personalità decisamente epilettoide. Descrive con chiarezza i sintomi premonitori che ha avuto. Il suo caso è complicato da una mania suicida.

* Le pagine di Nabokov sui vari tipi di malattie mentali sono tratte da: S. Stephenson Smith e Andrei Isotoff, *The Abnormal From Within: Dostoevsky*, «The Psychoanalitic Review», XXII, ottobre 1939, pp. 361-91.

4. Il caso di Nellie è irrilevante... non aggiunge niente di importante a ciò che ci hanno rivelato i primi tre sulla consapevolezza interiore dell'epilettico.

II. DEMENZA SENILE

Il caso del generale Ivolgin dell'*Idiota* è un caso d'incipiente demenza senile, complicata dall'alcolismo... è un irresponsabile... si fa prestar soldi con dei pagherò privi di valore per comprarsi da bere. Quando lo accusano di mentire, resta per un attimo imbarazzato, ma riacquista presto la propria sfacciataggine e continua nello stesso modo. È il carattere singolare delle sue bugie patologiche che meglio rivela lo stato mentale che s'accompagna al decadimento senile... accelerato dall'alcolismo.

III. ISTERIA

1. Liza Chochlakov dei *Fratelli Karamazov*, una ragazza di quattordici anni, parzialmente paralizzata, ma la paralisi è presumibilmente isterica e curabile solo con miracoli... È estremamente precoce, impressionabile, civetta e stizzosa; è soggetta a febbri notturne — tutti sintomi che corrispondono esattamente ai casi classici d'isteria. Sogna diavoli... Nelle sue fantasie prevalgono idee di male e di distruzione. Nei suoi pensieri ama indugiare sul recente parricidio di cui è accusato Dmitrij Karamazov; e pensa che tutti lo amino perché ha ucciso suo padre ecc.

2. Liza Tušin dei *Demoni* è un caso limite d'isteria. È estremamente nervosa e irrequieta, arrogante ma capace di sforzi straordinari per mostrarsi gentile... Ha accessi di risate isteriche, che si concludono nel pianto, e strani capricci ecc.

Accanto a questi indiscutibili casi clinici d'isteria, si notano tra i personaggi di Dostoevskij molti esempi di tendenze isteriche: Nastasja... dell'*Idiota*, Ekaterina... di *Delitto e castigo*, che soffre di «nervi»; in effetti quasi tutti i personaggi femminili rivelano tendenze isteriche più o meno marcate.

IV. PSICOPATICI

Tra i personaggi principali dei romanzi troviamo diversi psicopatici: Stavrogin, un caso di «pazzia morale»; Rogožin, che soffre di erotomania; Raskolnikov, un caso... di «lucida follia»; Ivan Karamazov, altro mezzo pazzo. Tutti costoro rivelano sin-

tomi di dissociazione della personalità. E ci sono molti altri esempi, tra i quali personaggi completamente folli.

Tra parentesi, gli scienziati rifiutano totalmente l'ipotesi, avanzata da certi critici, secondo la quale Dostoevskij anticipò Freud e Jung. Si può persuasivamente dimostrare che, nel costruire i propri personaggi anormali, egli si valse ampiamente di un libro, *Psiche* del tedesco C.G. Carus, pubblicato nel 1846. L'idea di Dostoevskij come anticipatore di Freud deriva dal fatto che i termini e le ipotesi del libro di Carus assomigliano a quelli di Freud, ma in realtà i parallelismi tra Carus e Freud non riguardano le tesi di fondo, ma solo la terminologia linguistica, che nei due scrittori ha un contenuto ideologico differente.

È discutibile che si possa realmente parlare di «realismo» o di «esperienza umana» a proposito di un autore la cui galleria di personaggi comprende quasi soltanto nevrotici e folli. Inoltre, i personaggi dostoevskiani hanno un'altra caratteristica singolare: le loro personalità non evolvono nel corso del libro. Li abbiamo già completi all'inizio della storia, e tali rimangono senza cambiamenti di rilievo, per quanto possa modificarsi ciò che sta loro attorno e per quanto straordinarie siano le cose che gli capitano. Nel caso di Raskolnikov di *Delitto e castigo*, per esempio, vediamo un uomo passare da un omicidio premeditato alla promessa di giungere a una sorta d'armonia con il mondo esterno, ma tutto questo avviene in certo qual modo da fuori; interiormente nemmeno Raskolnikov passa per un reale sviluppo della propria personalità, e meno ancora lo fanno gli altri eroi di Dostoevskij. La sola cosa che evolve, vacilla, imbocca brusche svolte inaspettate, devia completamente per assorbire persone e circostanze nuove, è l'intreccio. Ricordiamoci sempre che Dostoevskij è fondamentalmente uno scrittore di racconti del mistero dove ogni personaggio, una volta che ci è stato presentato, rimane lo stesso sino all'ultimo, con tutte le sue particolarità e le sue abitudini personali, e che nel libro in cui accade loro di trovarsi sono tutti trattati come i pezzi di un complicato problema di scacchi. Come costruttore di trame complesse, Dostoevskij riesce a tener avvinta l'attenzione del lettore; prepara i suoi *climax* e mantiene i suoi *suspense* con consumata maestria. Ma se riprendete in mano un suo libro che avete già letto una volta, e conoscete quindi già le sorprese e le complicazioni dell'intreccio, vi accorgerete subito che del *suspense* provato alla prima lettura non rimane più traccia.

Poiché sa raccontare una storia con un tal senso del *suspense* e con tante allusioni, Dostoevskij era letto con molta avidità dalle scolarette e dagli scolaretti russi, insieme con Fenimore Cooper, Victor Hugo, Dickens e Turgenev. Io dovevo avere dodici anni quando, quarantacinque anni fa, lessi per la prima volta *Delitto e castigo*, e mi parve un libro meravigliosamente vigoroso ed eccitante. Lo rilessi a diciannove anni, nel terribile periodo della guerra civile in Russia, e lo giudicai prolisso, terribilmente sentimentale e mal scritto. Lo lessi poi a ventotto anni quando m'accadde di occuparmi di Dostoevskij in uno dei miei libri. Lo rilessi infine mentre mi preparavo a parlare di lui nelle università americane. Ma solo da poco ho capito cos'ha che non funziona.

La pecca, la crepa che a mio parere fa crollare eticamente e esteticamente l'intero edificio possiamo trovarla nel IV capitolo della decima parte. Siamo all'inizio della scena della redenzione, quando Raskolnikov scopre, grazie a Sonja, il Nuovo Testamento. Lei gli sta leggendo il racconto della resurrezione di Lazzaro. Fin qui tutto bene. Ma poi viene questa curiosa frase che, per pura stupidità, non credo abbia equivalenti nella letteratura di fama mondiale:

> «Il mozzicone di candela già da un pezzo si stava spegnendo [...] e illuminava con la sua luce fioca, in quella misera stanza, l'assassino e la peccatrice, stranamente riuniti nella lettura del libro eterno».[2]

«L'assassino e la peccatrice» e «il libro eterno» — che triangolo! È una frase cruciale, tipica della retorica dostoevskiana. Ma cosa c'è in essa di così terribilmente sbagliato? Perché è così grossolana e così priva di arte?

Io avanzo l'ipotesi che né un vero artista né un vero moralista — né un buon cristiano né un buon filosofo — né un poeta né un sociologo — avrebbero mai collocato fianco a fianco, in un unico respiro, in un'unica folata di falsa eloquenza, un omicida con chi? — con una povera passeggiatrice, che piegano le loro teste completamente differenti su quel libro sacro. Il Dio cristiano, come lo intendono coloro che credono nel Dio cristiano, ha perdonato la peccatrice diciannove secoli fa. L'assassino, dal canto suo, ha bisogno prima di tutto di un esame clinico. I due sono su livelli completamente differenti. Il delitto stupido e inumano di Raskolnikov non può essere neanche lontanamente

paragonato alla sorte di una ragazza che infirma la dignità umana vendendo il proprio corpo. L'assassino e la peccatrice che leggono il libro eterno — quale stupidaggine. Non c'è un collegamento retorico tra uno sporco assassino e questa sventurata ragazza. C'è solo il collegamento convenzionale del romanzo «gotico» e del romanzo sentimentale. È uno scadente trucco letterario, non un miracolo di pietà e di pathos. E poi, notate l'assenza di equilibrio artistico. Il delitto di Raskolnikov ci è stato raccontato in tutti i suoi sordidi particolari, e ci è stata anche fornita una mezza dozzina di spiegazioni differenti di questa impresa. Ma mai ci hanno mostrato Sonja nell'esercizio della propria professione. La situazione è un luogo comune miticizzato. Il peccato della peccatrice è dato per scontato. E io sostengo che il vero artista è la persona che non dà mai per scontato niente.

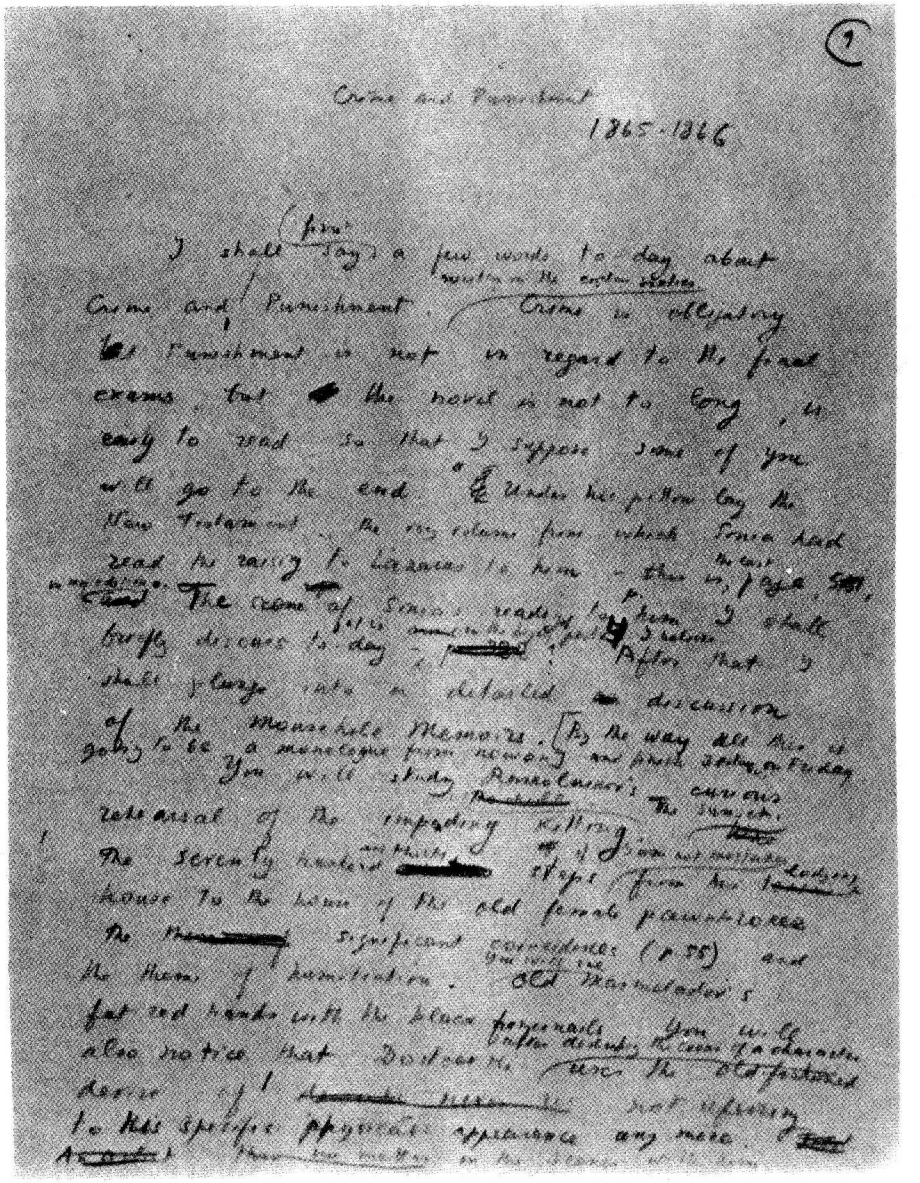
Perché Raskolnikov ha ucciso? La motivazione è estremamente confusa.

Raskolnikov, se diamo retta a quello che, con un certo ottimismo, vuol farci credere Dostoevskij, era un bravo giovane, devoto da un lato alla propria famiglia e dall'altro a nobili ideali, capace di sacrificio, gentile, generoso e operoso, pur essendo assai orgoglioso e pieno di sé, sino al punto di rifugiarsi completamente nella propria vita interiore senza sentire il bisogno di un franco rapporto umano. Questo giovane buono, generoso e fiero è disastrosamente povero.

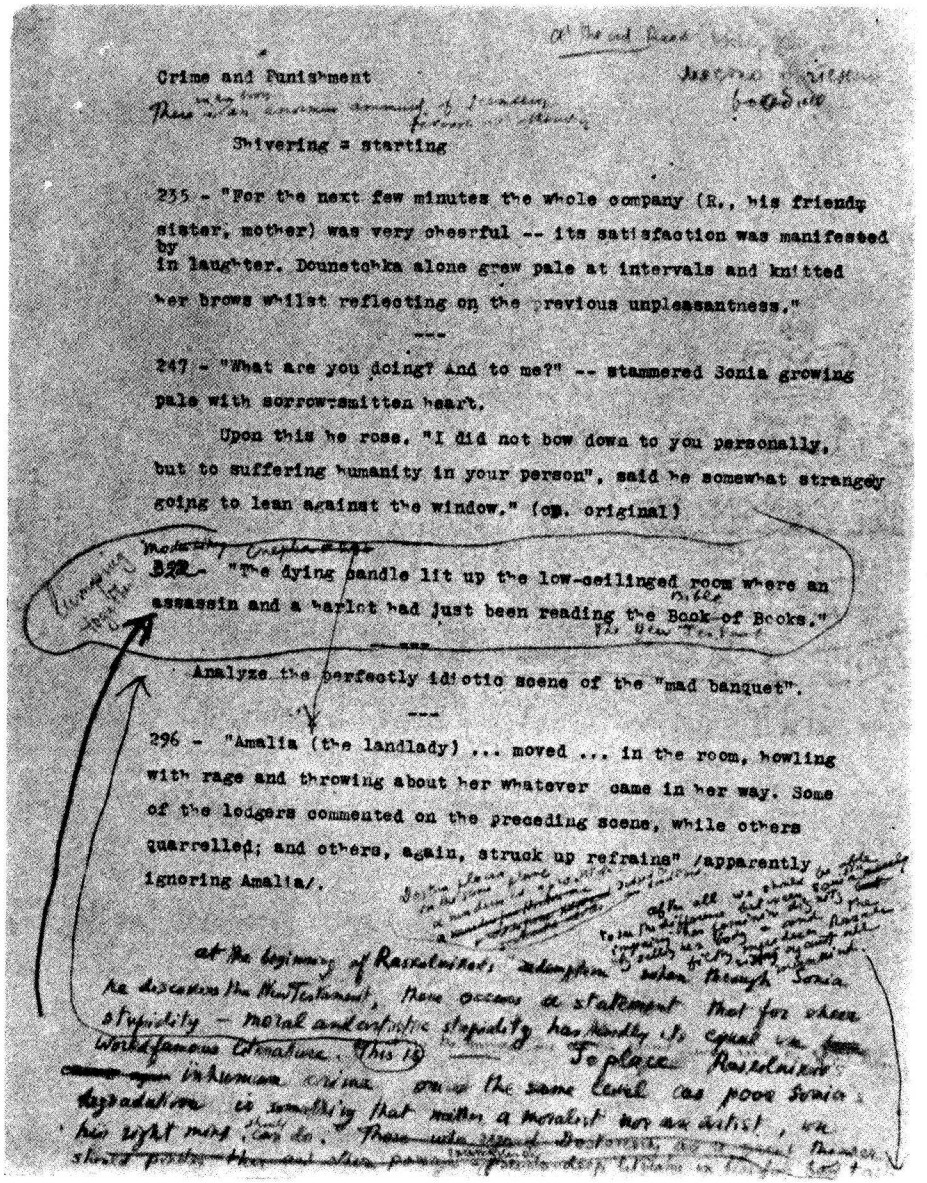
Perché Raskolnikov ha assassinato la vecchia usuraia e la sorella?

Apparentemente per salvare la propria famiglia dalla miseria, per un riguardo alla sorella che, volendo aiutarlo a mantenersi all'università, si accingeva a sposare un uomo ricco ma brutale.

Ma ha commesso questo delitto anche per dimostrare a se stesso di non essere un uomo comune che si attiene alle leggi morali create da altri, ma di potersi fare una propria legge e di reggere al terribile peso spirituale della responsabilità, di resistere alle fitte della coscienza e di servirsi di un mezzo cattivo (l'assassinio) per raggiungere un buon fine (il dare assistenza alla propria famiglia, e il completare gli studi che gli permetteranno di diventare un benefattore del genere umano), senza alcun detrimento per il proprio equilibrio interiore e per la propria vita virtuosa.



La prima pagina della lezione su Delitto e castigo.



Crime and Punishment

Shivering = starting

235 - "For the next few minutes the whole company (R., his friend, sister, mother) was very cheerful -- its satisfaction was manifested by in laughter. Dounetchka alone grew pale at intervals and knitted her brows whilst reflecting on the previous unpleasantness."

---

247 - "What are you doing? And to me?" -- stammered Sonia growing pale with sorrow-smitten heart.

Upon this he rose. "I did not bow down to you personally, but to suffering humanity in your person", said he somewhat strangely going to lean against the window." (cp. original)

---

322 - "The dying candle lit up the low-ceilinged room where an assassin and a harlot had just been reading the Book of Books."

Analyze the perfectly idiotic scene of the "mad banquet".

---

296 - "Amalia (the landlady) ... moved ... in the room, howling with rage and throwing about her whatever came in her way. Some of the lodgers commented on the preceding scene, while others quarrelled; and others, again, struck up refrains" /apparently ignoring Amalia/.

Gli appunti su Delitto e castigo, *con la denuncia della «stupidità morale e artistica» del romanzo.*

E ha commesso questo delitto anche perché una delle idee predilette di Dostoevskij era che la diffusione delle idee materialistiche tende a distruggere i princìpi morali dei giovani e rischia di trasformare in un assassino persino un giovane fondamentalmente buono, facilmente indotto al delitto da un deplorevole concorso di circostanze. Notate le teorie curiosamente fasciste esposte da Raskolnikov in un «articolo» da lui scritto: e cioè che l'umanità si divide in due gruppi — il gregge e i superuomini — e che la maggioranza dovrebbe esser tenuta a rispettare le leggi morali esistenti, mentre i pochi che sono molto al disopra della maggioranza stessa dovrebbero essere liberi di farsi una propria legge. Così Raskolnikov prima afferma che Newton e gli altri grandi scopritori non avrebbero dovuto esitare a sacrificare decine o centinaia di vite umane se queste vite fossero state loro d'ostacolo nel cammino per fornire all'umanità i benefici delle proprie scoperte. Più avanti si dimentica totalmente di questi benefattori del genere umano, per concentrarsi su un tipo d'uomo completamente diverso. Tutta la sua ambizione s'accentra all'improvviso su Napoleone, nel quale vede, ed è tipico, l'uomo forte che domina le masse perché ha osato «prendere in mano» il potere che stava aspettando chi «avesse il coraggio». È un po' troppo rapido il suo passaggio da aspirante benefattore del mondo a aspirante tiranno con fini di potere personale. Questa trasformazione meriterebbe un'analisi psicologica più minuziosa di quella che, nella sua fretta, può permettersi di darne Dostoevskij.

Un'altra teoria prediletta del nostro scrittore è che un delitto immerge chi lo ha commesso in quell'inferno interiore che è il destino inevitabile dei malvagi. Ma, per qualche ragione, questa solitaria sofferenza intima non porta alla redenzione. Ciò che porta ad essa è la sofferenza apertamente accettata, il soffrire in pubblico, il deliberato avvilirsi e umiliarsi davanti ai propri simili — solo questo può dare al sofferente l'assoluzione dal delitto, la redenzione, una vita nuova eccetera. Sarà questo di fatto il cammino che percorrerà Raskolnikov, ma è impossibile dire se ammazzerà ancora. C'è infine il concetto del libero arbitrio, del delitto commesso per il piacere di commetterlo.

Ora, è riuscito Dostoevskij a rendere plausibile tutto questo? Io ne dubito.

In primo luogo, Raskolnikov è un nevrotico, e quindi l'effetto che una filosofia può esercitare su un nevrotico non vale a screditare quella filosofia. Dostoevskij avrebbe giovato maggior-

mente al suo fine se avesse potuto fare di Raskolnikov un giovane solido, serio e risoluto, effettivamente fuorviato e poi condotto alla perdizione da una adesione troppo ingenua alle idee materialistiche. Ma naturalmente Dostoevskij sapeva perfettamente che questo non avrebbe mai funzionato, che un giovane equilibrato avrebbe certo potuto far proprie le idee assurde che fanno girar la testa a Raskolnikov, ma un uomo sano si sarebbe inevitabilmente tirato indietro al momento di perpetrare un omicidio premeditato. Non è infatti un caso che tutti i suoi eroi criminali (Smerdjakov dei *Fratelli Karamazov*, Fedka dei *Demoni*, Rogožin dell'*Idiota*) siano mentalmente ben poco sani. *

Conscio della debolezza della propria posizione, Dostoevskij ricorre a tutti gli incentivi umani possibili per spingere il suo Raskolnikov sino al precipizio di quella tentazione a uccidere che, dobbiamo supporre, gli è stata rivelata dalle filosofie tedesche cui ha aderito. La spaventosa povertà, non soltanto sua ma della madre e della sorella amatissime, l'incombente sacrificio della sorella, la profonda degradazione morale della futura vittima — questa abbondanza di cause accidentali rivela quanto lo stesso Dostoevskij ritenesse difficile dimostrare la propria tesi. Osserva molto opportunamente Kropotkin: «Dietro Raskolnikov, si sente Dostoevskij che cerca di stabilire se lui, o uno come lui, sarebbe arrivato a compiere personalmente questo atto, come Raskolnikov... Ma gli scrittori *non* ammazzano».

Condivido completamente anche un'altra affermazione di Kropotkin: «uomini come il magistrato inquirente e Svidrigailov, incarnazione del male, sono puramente un'invenzione romantica». Io andrei oltre, e aggiungerei all'elenco anche Sonja. Sonja è la perfetta discendente di quelle eroine romantiche che, senza propria colpa, dovevano vivere fuori dei limiti accettati dalla società ed erano costrette dalla società stessa a sopportare tutto il fardello di sofferenze e vergogne proprio di quel modo di vivere. Queste eroine non si sono mai estinte nella letteratura mondiale, da quando il buon abate Prevost presentò ai propri lettori *Manon Lescaut* (1731), che è scritto molto meglio ed è quindi assai più commovente. In Dostoevskij il tema della degradazione, dell'umiliazione è presente sin dall'inizio, e in questo senso la sorella di Raskolnikov, Dunja, la ragazza ubriaca che scorgiamo per un momento sul viale e Sonja, la prostituta virtuosa, sono sorelle, nella famiglia dostoevskiana dei personaggi che si torcono le mani.

* VN soppresse la frase successiva: «Non è neppure un caso che i dirigenti del regime recentemente crollato in Germania, che si fondava sulla teoria del Superuomo e dei suoi particolari diritti, fossero anch'essi dei nevrotici o dei criminali comuni o le due cose insieme». (*n.d.c.*)

L'attaccamento appassionato di Dostoevskij all'idea che la sofferenza fisica e l'umiliazione migliorano moralmente l'uomo aveva le proprie radici in una tragedia personale: doveva aver sentito che il libertario, il ribelle, l'individualista che era in lui aveva subito una grossa perdita, se non altro una menomazione della sua spontaneità, con il soggiorno nel carcere siberiano; ma persisteva ostinatamente a credere di esserne uscito «migliore».

RICORDI DAL SOTTOSUOLO (1864)

Questo racconto lungo, il cui titolo significa anche «Memorie da una tana per topi», può essere definito da alcuni l'anamnesi di una mania di persecuzione, con qualche variante. Il mio interesse si limita allo studio del suo stile. È la migliore immagine che abbiamo dei temi, delle formule e dei toni di Dostoevskij. È un concentrato di Dostoevskij.

La prima parte si compone di undici capitoletti o sezioni. La seconda, lunga il doppio, di dieci capitoli leggermente più lunghi che contengono eventi e conversazioni. La prima parte è un soliloquio, che presuppone però la presenza di un pubblico fantasma. In tutta questa parte l'uomo-topo, il narratore, continua a rivolgersi a un pubblico che sembra composto di filosofi dilettanti, di lettori di giornali e di quelle che lui definisce persone normali. Questi spettrali individui dovrebbero prendersi gioco di lui, mentre lui dovrebbe opporsi alla loro derisione e alle loro denunce con gli spostamenti, i ripiegamenti e gli altri trucchi del suo presunto notevole intelletto. Questo pubblico immaginario contribuisce a mantenere in gioco la palla della sua isterica indagine, un'indagine sulle condizioni della propria anima in sfacelo. Si noteranno i numerosi riferimenti ad avvenimenti della metà degli anni 1860. Questi riferimenti all'attualità sono però vaghi e privi di forza strutturale. Anche Tolstoj si serve dei giornali — ma lo fa con arte meravigliosa quando, per esempio, all'inizio di *Anna Karenina*, non soltanto definisce Oblonskij con il tipo d'informazioni che egli ama leggere sul giornale del mattino, ma fissa anche, con una deliziosa precisione storica o pseudostorica, un determinato punto dello spazio e del tempo. In

Dostoevskij abbiamo invece generalità al posto dei tratti specifici.

Il narratore comincia presentandosi come un uomo sgarbato, irascibile, che digrigna i denti ai postulanti quando si presentano nell'oscuro ufficio dove lui lavora. Dopo aver affermato di essere un impiegato cattivo, ritira questa dichiarazione e dice di non essere nemmeno questo.

«Io, non dico malvagio, ma niente son riuscito a diventare: né cattivo, né buono, né ribaldo, né onesto, né eroe, né insetto».[3]

Si consola dicendosi che un uomo intelligente non diventa nulla e che solo le canaglie e gli sciocchi diventano qualcosa. Ha quarant'anni, vive in una misera stanza, ha un grado infimo nell'amministrazione pubblica, si è da poco ritirato dopo aver avuto una piccola eredità ed è ansioso di parlare di sé.

Dovrei avvertirvi a questo punto che la prima parte del racconto, undici capitoletti, è importante non per ciò che esprime o racconta, ma per come lo esprime e lo racconta. Il modo rispecchia l'uomo. E il suo riflesso Dostoevskij vuole coglierlo in una fogna di confessioni, attraverso i modi e le maniere di una persona nevrotica, esasperata, frustrata e orribilmente infelice.

Il tema successivo è la consapevolezza umana (la consapevolezza, non la coscienza), la consapevolezza delle proprie emozioni. Quanto più l'uomo-topo era consapevole della bontà e della bellezza — bellezza morale — tanto più peccava e sprofondava nel fango. Dostoevskij, come accade spesso agli scrittori del suo tipo, scrittori con un messaggio generale da comunicare a tutti gli uomini, a tutti i peccatori, Dostoevskij non specifica la depravazione del suo eroe. La lascia immaginare a noi.

Dopo ogni disgustoso atto che ha commesso, dice il narratore, torna strisciando nella propria tana e comincia a godersi l'esecranda voluttà della vergogna, del rimorso, il piacere della propria bassezza, della degradazione. Il godimento della degradazione è uno dei temi prediletti di Dostoevskij. Qui, come in altri suoi scritti, l'arte dello scrittore non è all'altezza del suo obiettivo, perché il peccato commesso viene solo raramente specificato, e l'arte è sempre specifica. L'atto, il peccato, è dato per scontato. Qui il peccato è una convenzione letteraria simile a quelle dei romanzi «gotici» e sentimentali di cui Dostoevskij si era nutrito. In questo particolare racconto, l'astrattezza stessa del tema, il concetto astratto di azione odiosa e di conseguente degradazione, è presentato, con una forza bizzarra ma non tra-

scurabile, in un modo che rispecchia l'uomo nella tana per topi. (Ed è il modo che conta, lo ripeto). Alla fine del II capitolo, sappiamo che l'uomo-topo ha cominciato a scrivere le proprie memorie per spiegare le gioie della degradazione.

Egli è, dice, un uomo-topo dalla coscienza raffinata. Riceve gli insulti di una sorta di uomo collettivo normale — stupido ma normale. Il suo pubblico lo prende in giro. Gli uomini si burlano di lui. I desideri insoddisfatti, un'ardente sete di bruciante vendetta, le esitazioni — tra la disperazione e la fede — tutto questo converge a creare una strana morbosa beatitudine nel soggetto umiliato. La rivolta dell'uomo-topo non si fonda su un impulso creativo, ma sul suo essere soltanto un disadattato morale, un nano morale, che vede nelle leggi della natura un muro che non può abbattere. Ma siamo ancora a una generalizzazione, a un'allegoria, in quanto non si evoca un obiettivo specifico, uno specifico muro di pietra. Bazarov (*Padri e figli*) sapeva che ciò che un nichilista voleva abbattere era il vecchio ordine che permetteva, tra l'altro, la schiavitù. L'uomo-topo si limita a elencare i propri motivi di risentimento contro un mondo spregevole da lui stesso inventato, un mondo di cartone e non di pietra.

Il IV capitolo contiene un paragone: il suo piacere, dice, è il piacere di una persona col mal di denti che s'accorge di tener svegli i familiari con i suoi gemiti — gemiti che sono forse quelli di un impostore. È un piacere complesso. Ma l'informazione importante che ci dà l'uomo-topo è che forse sta barando.

Così col V capitolo abbiamo questa situazione. L'uomo-topo si sta riempiendo la vita di emozioni fasulle non avendone di reali. Gli manca inoltre una base, un punto di partenza dal quale procedere sino ad accettare la vita. Cerca una definizione di se stesso, un'etichetta da appiccicarsi addosso, «pigro», per esempio, o «intenditore di vini», un piolo qualunque, un qualunque rampino. Ma che cosa esattamente lo spinga a cercarsi un'etichetta, Dostoevskij non lo spiega. L'uomo da lui descritto vive solo come maniaco, come groviglio d'atteggiamenti. I mediocri imitatori di Dostoevskij, come Sartre, un giornalista francese, hanno perpetuato questa tendenza sino a oggi.

All'inizio del VII capitolo, troviamo un buon esempio di stile dostoevskiano:

«Ma tutti questi non sono che sogni d'oro. Oh, dimmi chi è stato il primo a dichiarare, chi ha proclamato per primo che l'uomo fa il male unicamente

perché non conosce i suoi veri interessi; e che a illuminarlo, ad aprirgli gli occhi sui suoi veri, normali interessi, cesserebbe subito di fare il male, diventerebbe d'incanto buono e nobile, giacché, essendo illuminato e intendendo il suo vero tornaconto, vedrebbe questo appunto nel bene, e si sa che non c'è uomo il quale possa scientemente agire contro il suo vero tornaconto, e dunque l'uomo opererebbe il bene, diciamo, per necessità? Oh, fantolino chi questo disse! Oh, puro e ingenuo bambinello! Ma, in primo luogo, quando mai è capitato in tutti questi millenni che l'uomo agisse solo per il suo tornaconto? E come sbrigarsela coi milioni di fatti comprovanti che gli uomini *scientemente*, ossia pur intendendo benissimo il loro vero tornaconto, l'hanno lasciato talvolta in secondo piano e si sono buttati per un'altra via, al rischio e all'avventura, senza esservi costretti da nessuno e da niente, ma quasi volessero appunto e soltanto evitare la via loro indicata e aprirsene caparbiamente e capricciosamente un'altra, difficile, assurda, da cercare a tentoni? Vuol dire che di fatto, per loro, quella caparbietà e quella licenza erano più piacevoli di qualsivoglia tornaconto».[4]

La ripetizione di parole e di frasi, il tono ossessivo, la banalità totale di ogni parola, la volgare eloquenza da comizio caratterizzano questi elementi dello stile dostoevskiano.

In questo VII capitolo l'uomo-topo, o il suo creatore, trova una nuova serie di idee che ruotano intorno alla parola «tornaconto». Ci sono casi, dice, in cui il tornaconto di un uomo deve consistere nel desiderare certe cose che gli sono di fatto nocive. Sono tutti discorsi privi di senso, ovviamente; e come l'uomo-topo non ha saputo spiegarci le gioie della degradazione e della sofferenza, così non ci spiega neppure i vantaggi dello svantaggio. E tutta una serie di nuovi atteggiamenti verrà a schierarsi nelle allettanti approssimazioni che occupano le pagine successive.

Cos'è esattamente questo misterioso «tornaconto»? Una divagazione giornalistica, nella migliore maniera dostoevskiana, liquida anzitutto la civiltà che

«se non si voglia dire che ha reso l'uomo in assoluto più sanguinario, l'ha reso almeno più bassamente e schifosamente sanguinario».[5]

È una vecchia idea che risale a Rousseau. L'uomo-topo evoca una futura immagine di prosperità universale, un palazzo di cristallo per tutti, ed eccolo qui finalmente — il misterioso tornaconto. La propria scelta libera e indipendente, il proprio capriccio, sia pure folle. Il mondo è stato mirabilmente riordinato, quand'ecco che interviene un uomo, un uomo naturale, il quale dice: è mio capriccio distruggere questo bel mondo — e lo distrugge. In altre parole l'uomo non aspira a un tornaconto ra-

zionale, ma semplicemente a scegliere autonomamente — qualunque cosa scelga — anche a costo di distruggere le strutture della logica, della statistica, dell'armonia e dell'ordine. Sul piano filosofico, sono tutte sciocchezze perché l'armonia e la felicità presuppongono e contengono anche la presenza del capriccio.

Ma l'uomo dostoevskiano può scegliere qualcosa di folle, di stupido o di nocivo — distruzione e morte — perché se non altro è una sua scelta. Questa, tra parentesi, è una delle ragioni che portano Raskolnikov ad ammazzare la vecchia in *Delitto e castigo*.

Nel IX capitolo l'uomo-topo continua a concionare in sua difesa. Si riprende il tema della distruzione. Forse, dice, l'uomo preferisce distruggere che creare. Forse non è il raggiungimento di una meta che lo attira ma il procedimento che ad essa conduce. Forse, dice l'uomo-topo, l'uomo ha paura di riuscire. Forse gli piace la sofferenza. Forse la sofferenza è l'unica origine della consapevolezza. Forse l'uomo, per così dire, diventa un essere umano quando comincia a essere consapevole della propria consapevolezza di soffrire.

Si torna a proiettare sullo schermo e a discutere il palazzo di cristallo come ideale, come simbolo giornalistico della perfetta vita universale nel futuro. Il narratore è arrivato a uno stato di esasperazione totale e il pubblico di dileggiatori, di giornalisti beffardi che ha di fronte sembra lo stia stringendo da presso. Torniamo a una delle tesi esposte all'inizio: è meglio essere niente, è meglio rimanere nel proprio sottosuolo, nella propria tana per topi. Nell'ultimo capitolo della I parte riassume la situazione lasciando intendere che quel pubblico che ha sin qui evocato, i fantomatici signori ai quali si sta rivolgendo, è solo un tentativo di crearsi dei lettori. Ed è a questo pubblico fantasma che presenterà ora una serie di sconnessi ricordi che potranno, forse, illustrare e spiegare la sua mentalità. Sta cadendo della neve fradicia. Che lui la veda gialla è forse più emblematico che ottico. Per lui, suppongo, il giallo indica un bianco sporco, «torbido», altro aggettivo che adopera. Un punto da notare è che spera di trovar sollievo nello scrivere. Così finisce la I parte che, ripeto, è importante per i modi, non per i contenuti.

Perché la II parte sia intitolata «A proposito della neve fradicia» è un problema che può essere risolto soltanto alla luce del linguaggio giornalistico degli anni 1860 quale lo usavano gli scrittori che amavano i simboli, le allusioni alle allusioni e altre cose del genere. Il simbolo è forse quello di una purezza che di-

venta fradicia e torbida. L'epigrafe — altro gesto vago — è una lirica di Nekrasov, un contemporaneo di Dostoevskij.

Gli eventi che l'uomo-topo racconterà nella II parte risalgono a un ventennio addietro, agli anni 1840. Egli era allora cupo come adesso, e odiava come adesso i propri simili. Odiava anche se stesso. Si accenna a esperimenti d'umiliazione. Che odiasse o no una persona, non riusciva a guardarla negli occhi. Ci provava — avrebbe saputo sostenere lo sguardo di un altro? — e falliva. Questo lo tormentava sino a farlo impazzire. È un vile, dice, ma per una ragione o per l'altra, ogni uomo che si rispetti del nostro tempo, dice, deve essere un vile. Di quale tempo? Degli anni 1840 o di quelli 1860? Storicamente, politicamente e sociologicamente, furono due epoche enormemente differenti. Nel 1844 vivevamo nell'era della reazione, del dispotismo; mentre il 1864, quando vengono redatte queste note, è un periodo di cambiamenti, di illuminismo, di grandi riforme. Il mondo dostoevskiano, malgrado le allusioni all'attualità, è però il mondo grigio della malattia mentale, dove niente può cambiare se non forse il taglio di una divisa militare, un inaspettato particolare specifico che ci viene dato a un certo punto.

Si dedicano alcune pagine a quelli che il nostro uomo-topo chiama «romantici». Il lettore moderno non può capire questo discorso se non immergendosi nei periodici russi degli anni 1860 e 1870. In realtà Dostoevskij e l'uomo-topo intendono parlare degli «pseudoidealisti», di coloro che riescono in qualche modo ad associare ciò che definiscono il bene e il bello a cose materiali come una carriera burocratica ecc. (Gli slavofili accusavano gli occidentalizzanti di proporre degli idoli anziché degli ideali). Tutto questo è espresso dal nostro uomo-topo in termini assai vaghi e banali e non abbiamo motivo di occuparcene. Apprendiamo che il nostro uomo-topo, furtivamente, nella solitudine notturna, indulgeva a quello che definisce un sordido vizio, ed era a quanto pare con questo scopo che frequentava i locali equivoci. (Ricordiamo St. Preux, un personaggio della *Julie* di Rousseau, che si reca lui pure nella stanza appartata di una casa del peccato dove continua a bere vino bianco convinto che si tratti di acqua, e si trova d'un tratto tra le braccia di quella che chiama *une créature*. È così che viene descritto il vizio nei romanzi sentimentali).

Il tema della «gara di sguardi» ha poi una nuova svolta: diventa il tema della gara di spinte. Il nostro uomo-topo, a quanto pare piccolo e sparuto, viene spinto da parte da un passante,

un militare alto due metri. L'uomo-topo continua a incontrarlo sulla Prospettiva Nevskij, la strada più elegante di Pietroburgo, e continua a ripromettersi di non cedergli il passo; ma ogni volta glielo cede; si fa da parte e lascia che il gigantesco ufficiale vada avanti diritto. Un giorno però l'uomo-topo si mette in ghingeri come per un duello o un funerale e, col cuore che fa tic toc, cerca di farsi valere e di non cedergli il passo. Ma viene scaraventato da una parte come una palla elastica. Ci prova ancora — e riesce a mantenere l'equilibrio — i due avanzano l'uno contro l'altro di gran carriera, spalla contro spalla, e passano oltre da pari a pari. L'uomo-topo è felice. È il suo solo trionfo in tutto il racconto.

Il II capitolo inizia riferendo le sue fantasie satiriche, dopo di che comincia finalmente la storia. Il prologo ha occupato una sessantina di pagine nella traduzione italiana, contando anche la I parte. A un certo punto va a trovare un tal Simonov, un suo ex compagno di scuola. Simonov e due amici stanno organizzando un pranzo d'addio in onore di un quarto compagno di scuola, Zverkov, militare anche lui. (Il nome deriva da *zverëk*, bestiolina).

«Zverkov era stato compagno di scuola anche mio, per tutta la durata dei corsi. Io avevo cominciato a odiarlo particolarmente dalle classi superiori. Nelle inferiori, lui non era che un bel ragazzino vivace, amato da tutti. Io, a vero dire, l'odiavo anche al tempo delle classi inferiori, appunto perché era un bel ragazzino vivace. Il suo profitto a scuola era sempre stato scarso, e col passare del tempo fu sempre peggio; nondimeno egli aveva terminato i corsi con successo, perché aveva santi in paradiso. Mentre frequentava l'ultimo anno, gli era toccata un'eredità, duecento anime, e poiché noi eravamo quasi tutti poveri, aveva cominciato a far lo spaccone con noi. Era un essere dei più piatti, ma alla resa dei conti un buon ragazzo, persino quando aveva i fumi. Fra noi quasi tutti, tranne pochissimi e malgrado certe forme esteriori d'onore e d'onorabilità, fantastiche e parolaie, facevano la corte a Zverkov, e lui se ne dava tanto più tono. E non lo corteggiavano in vista di qualche utile, ma semplicemente così, perché era un uomo che la natura aveva colmato dei suoi doni. Inoltre s'era convenuto di tenere Zverkov per uno specialista in fatto di sapienza mondana e di buone maniere. La quale ultima cosa soprattutto mi imbestialiva. Odiavo il suono stridente e pieno di sufficienza della sua voce, l'adorazione in che teneva le proprie spiritosaggini, che erano terribilmente sciocche nonostante la libertà del suo linguaggio; odiavo la sua faccia bella, ma stupida (contro la quale però, si capisce, volentieri avrei cambiata la mia intelligente) e i suoi modi scioltamente ufficialeschi degli anni quaranta».[6]

Degli altri due compagni di scuola, il primo è Ferfičkin, un cognome da commedia; è d'origine tedesca ed è un volgare fanfarone. (Bisogna notare che Dostoevskij aveva una sorta di odio patologico per i tedeschi, i polacchi e gli ebrei, e questo risulta

dai suoi scritti). L'altro è anche lui un ufficiale, Trudoljubov, che significa «diligente». Qui e altrove Dostoevskij mostra una tendenza, propria della commedia settecentesca, ad attribuire alla gente nomi descrittivi. Il nostro uomo-topo, che come sappiamo va in cerca d'insulti, si autoinvita.

«"Sicché siamo tre, con Zverkov quattro, i rubli sono ventuno, all'Hôtel de Paris, domani alle cinque", concluse definitivamente Simonov, scelto come organizzatore.

«"Come ventuno?" dissi allora io con una certa vivacità, anzi coll'aria d'essermi offeso. "Se mi si mette nel conto, i rubli non saranno ventuno, ma ventotto".

«Mi sembrava che profferirmi così di punto in bianco fosse cosa bellissima, e che tutti loro ne sarebbero stati a un tratto vinti e mi avrebbero guardato con rispetto.

«"Davvero volete anche voi?" chiese Simonov con aria di disappunto e evitando di guardarmi. Mi conosceva a memoria.

«Mi venne una gran rabbia, che mi conoscesse a memoria.

«"Perché? Anch'io, mi pare, sono stato suo compagno, e confesso che trovo addirittura offensivo d'essere stato messo così da parte", ricominciai a friggere.

«"E dove trovarvi?" intervenne sgarbatamente Ferfičkin.

«"Non siete mai stato in buona con Zverkov", aggiunse Trudoljubov rabbuiandosi.

«Ma io ero ormai lanciato.

«"Direi che di ciò nessuno è in diritto di giudicare", replicai col tremito nella voce, quasi Dio sa cosa fosse capitato. "Può darsi che io adesso voglia proprio perché prima non eravamo in buona".

«"Be', chi vi capisce... Tutti codesti sentimenti elevati..." ridacchiò Trudoljubov.

«"Sarete iscritto", decise Simonov volgendosi a me, "allora domani alle cinque all'Hôtel de Paris: attento a non sbagliarvi"».[7]

Quella notte l'uomo-topo sogna i giorni di scuola, un sogno generico che non troverebbe posto in una anamnesi moderna. Il mattino dopo si lucida gli stivali, già puliti dal servo Apollon. Neve fradicia cade simbolicamente a grandi falde. Arriva al ristorante e scopre che hanno cambiato l'ora del pranzo, dalle cinque alle sei, e che nessuno si è preoccupato d'informarlo. Parte da qui l'accumularsi delle umiliazioni. Arrivano finalmente i tre compagni di scuola e Zverkov, l'ospite. Segue una delle più belle scene dostoevskiane. Dostoevskij aveva un talento meraviglioso per mescolare la commedia alla tragedia; lo si potrebbe definire uno straordinario umorista, di un umorismo sempre al limite dell'isteria, con personaggi che si feriscono a vicenda in un furioso scambio d'insulti. Inizia una tipica lite dostoevskiana:

«"E dite un po', voi... siete impiegato?" continuò a occuparsi di me Zverkov. Vedendo che ero confuso s'immaginava seriamente che bisognasse trattarmi con riguardo e, per così dire, incoraggiarmi.

«"Ma che, vuole forse che gli tiri una bottiglia sulla testa?" pensai infuriato. Per mancanza d'abitudine, m'infuriai con innaturale prontezza.

«"Nella cancelleria tale", risposi seccamente guardando nel piatto.

«"E... è un posto vantaggioso? Di-ite un po', che cosa vi costrinse ad abbandonare il vostro precedente servizio?"

«"Mi co-o-strinse il fatto che volevo abbandonare il mio precedente servizio", risposi strascicando le parole tre volte più di lui e ormai quasi incapace di padroneggiarmi. Ferfičkin sbuffò; Simonov mi guardò ironicamente; Trudoljubov smise di mangiare e prese a osservarmi con curiosità.

«Zverkov trasalì, ma non volle raccogliere.

«"Be-e-e', e il vostro trattamento?"

«"Come il trattamento?"

«"Sì, voglio dire, lo stipendio?"

«"Ma questo è un esame!" Però dissi subito quanto prendevo di stipendio. Arrossii orribilmente.

«"Non è molto", osservò Zverkov con gravità.

«"Eh, sì, non c'è da pranzare al caffè-ristorante", aggiunse sfacciatamente Ferfičkin.

«"Secondo me è addirittura uno stipendio di fame", osservò con serietà Trudoljubov.

«"E come siete dimagrato, come siete cambiato!" soggiunse Zverkov non senza veleno e con una certa impudente compassione, esaminando me e il mio abbigliamento.

«"Ma basta col metterlo in imbarazzo", esclamò ridacchiando Ferfičkin.

«"Sappiate, egregio signore, che io non sono affatto in imbarazzo", sbottai alla fine, "avete inteso? Io pranzo qui, al 'caffè-ristorante', coi miei quattrini, i miei dico, e non quelli degli altri, vogliate considerarlo, *m-r* Ferfičkin".

«"Come? Chi è qui che non pranza coi suoi quattrini? Voi vorreste quasi insinuare..." saltò su Ferfičkin arrossendo come un gambero e guardandomi imbestialito negli occhi.

«"Coosì", risposi io sentendo di essere andato troppo oltre; "suppongo del resto che sia meglio parlare di cose più intelligenti".

«"Sicché vi preparate a far mostra della vostra intelligenza?"

«"State tranquillo, sarebbe cosa del tutto superflua".

«"Ma che è, signor mio, a chi date e a chi promettete? Non sarete mica svanito di cervello in codesto vostro ufficio dei gonzi?"

«"Basta, signori, basta!" esclamò imperiosamente Zverkov.

«"Che cosa stupida!" borbottò Simonov.

«"Stupida davvero, ci siamo riuniti qui fra amici per salutare un buon amico che parte e voi fate il suscettibile", disse Trudoljubov sgarbatamente, rivolgendosi soltanto a me. "Siete stato voi stesso a chiedere ieri di essere dei nostri, non turbate dunque la comune buona armonia." [...]

«Tutti m'avevano lasciato a me stesso, e io stavo seduto là, umiliato, schiacciato.

«"Signore, ma è una compagnia per me questa?" pensavo. "E come mi sono mostrato stupido davanti a loro! [...] E che! Adesso, in questo preciso istante alzarsi di tavola, prendere il cappello e andarsene bellamente senza dire una parola. Per spregio! E domani magari un duello. Mascalzoni. Io non

rimpiango i sette rubli. Loro magari lo crederanno... il diavolo se li porti! Io non rimpiango i sette rubli. Me ne vado all'istante".

«S'intende che rimasi. Dall'amarezza, bevevo bicchieri su bicchieri di Lafitte e di Xeres. Non essendoci abituato, presto mi ubriacai, e coll'ubriachezza crebbe anche il mio dispetto. A un tratto mi venne voglia di offenderli tutti nella maniera più insolente e d'andarmene poi. Trovare il momento e dar la misura di me; che dicessero dopo: sarà magari ridicolo, ma è tanto intelligente... e... e... insomma, andassero al diavolo! [...]

«"E voi non volete bere?" urlò Trudoljubov perdendo la pazienza e volgendosi verso di me con aria minacciosa. [...]

«"Signor tenente Zverkov", cominciai, "sappiate che io detesto le belle frasi, i frasaioli e gli abiti a vita... e questo è il primo punto, ora viene il secondo".

«Tutti s'agitarono a più non posso.

«"Punto secondo: detesto la libertà di linguaggio e coloro che vi si abbandonano. Specie questi ultimi. Punto terzo: amo la verità, la sincerità e l'onestà", seguitai quasi macchinalmente, perché cominciavo a sentirmi gelare dallo spavento, né comprendevo come potessi parlare in quel modo. "Amo l'idea, *msiè* Zverkov; amo il genuino cameratismo, da pari a pari, e non... hm. Amo... Ma del resto, perché no? Anch'io berrò alla vostra salute, *msiè* Zverkov. Seducete le belle circasse, uccidete i nemici della patria e... e... Alla vostra salute, *msiè* Zverkov!"

«Zverkov si levò, mi s'inchinò e disse:

«"Vi sono molto grato". Era terribilmente offeso, e pallido persino.

«"Il diavolo vi porti", ruggì Trudoljubov picchiando il pugno sulla tavola.

«"No, è roba da rompergli il muso!" squittì Ferfičkin.

«"Bisogna buttarlo fuori", brontolò Simonov.

«"Non una parola, signori, non un gesto!" esclamò solennemente Zverkov, frenando il generale sdegno. "Vi ringrazio tutti, ma saprò io stesso mostrargli che conto faccia delle sue parole".

«"Signor Ferfičkin, domani stesso mi darete soddisfazione delle vostre parole!" dissi io forte, volgendomi gravemente a Ferfičkin.

«"Un duello, intendete? Figuratevi!" rispose lui, ma ero senza dubbio tanto buffo nell'atto di sfidare, e così poco ciò si conveniva alla mia figura, che tutti, e da ultimo lo stesso Ferfičkin, si scompisciarono dalle risa.

«"Ma sì, lasciamolo perdere! È ubriaco fradicio!" disse Trudoljubov con disgusto. [...] Ero soverchiato, stroncato al punto che mi sarei ammazzato pur di farla finita. Avevo la febbre, i capelli appiccicati dal sudore alla fronte e alle tempie.

«"Zverkov! Vi chiedo perdono", dissi brusco e deciso. "Ferfičkin, anche a voi, a tutti, a tutti, tutti ho offeso!"

«"Aha! Non c'è tanto da scherzare coi duelli, eh?" sibilò velenosamente Ferfičkin.

«Sentii male al cuore.

«"No, non è del duello che ho paura, Ferfičkin! Sono pronto a battermi domani stesso con voi, ma dopo che ci saremo riconciliati. Anzi, insisto su ciò e voi non potete rifiutarvi. Voglio mostrarvi che non ho paura del duello. Voi tirerete per primo, e poi io tirerò in aria". [...]

«Erano tutti accesi in volto; i loro occhi lustravano: avevano bevuto molto.

«"Vi chiedo la vostra amicizia, Zverkov, io v'ho offeso, ma..."

«"Offeso? V-voi? Me-e? Sappiate, egregio signore, che *voi* non potrete mai e in nessun caso offendere *me*".

«"Ma smettetela, indietro!" appoggiò Trudoljubov. "Andiamo!" [...]

«Io restavo lì, avvilito e sputacchiato. La brigata uscì rumorosamente. Trudoljubov intonò una stupida canzone. [...] Disordine, avanzi del pasto, un bicchiere rotto a terra, vino rovesciato, mozziconi di sigarette, fumi e delirio nella testa, angoscia mortale in cuore, e da ultimo il servo che ha tutto veduto e tutto udito e mi sta guardando curiosamente negli occhi.

«"Andiamo dunque, in quel posto!" esclamai. "E là, o tutti loro in ginocchio e abbracciandomi le gambe imploreranno amicizia, oppure... oppure darò uno schiaffo a Zverkov!"».[8]

Dopo questo mirabile IV capitolo l'irritazione, l'umiliazione ecc. dell'uomo-topo diventano ripetitive, e ben presto s'introduce una nota falsa con la comparsa di quel personaggio prediletto della narrativa sentimentale che è la nobile prostituta, la ragazza perduta dal cuore elevato. Liza, la ragazza di Riga, è un manichino letterario. Il nostro uomo-topo, in cerca di un minimo di sollievo, si preoccupa di ferire e spaventare questa creatura, la povera Liza (sorella carnale di Sonja). I colloqui sono molto garruli e molto mediocri, ma vi prego di proseguire sino all'amaro finale. Forse a qualcuno di voi può piacere un po' più che a me. Il racconto finisce col nostro uomo-topo il quale esprime l'idea che l'umiliazione e gli insulti purificheranno ed eleveranno Liza attraverso l'odio, e che forse le esaltate sofferenze sono meglio della volgare felicità. Tutto qui, più o meno.

L'IDIOTA (1868)

Nell'*Idiota* abbiamo l'eroe dostoevskiano positivo. È il principe Myškin, dotato di quella gentilezza e di quella capacità di perdono che prima di lui possedeva soltanto Cristo. Myškin è sensibile in misura pazzesca; sente tutto ciò che accade all'interno degli altri, anche quando essi sono chilometri lontano. Tale è la sua grande saggezza spirituale, la sua simpatia e comprensione per le sofferenze altrui. Il principe Myškin è l'incarnazione della purezza, della sincerità, della franchezza; e queste qualità lo portano inevitabilmente a conflitti dolorosi con il nostro mondo artificiale e convenzionale. È amato da tutti quelli che lo conoscono: il suo aspirante assassino, Rogožin, che ama appassionatamente l'eroina Nastasja Filippovna ed è geloso di Myškin, finisce col far entrare Myškin nella casa dove ha appena assassi-

nato Nastasja e cerca, protetto dalla sua purezza spirituale, di rinconciliarsi con la vita e di placare l'uragano di passioni che infuria nella sua anima.

Ma il principe Myškin è anche un semi-imbecille. È stato un ragazzo ritardato sin dalla prima infanzia, non è riuscito a parlare prima dei sei anni, soffre di epilessia ed è continuamente minacciato da una completa degenerazione cerebrale qualora non conduca una vita tranquilla e rilassata. (Questa degenerazione finirà per travolgerlo sulla scia degli eventi descritti nel romanzo).

Inadatto comunque al matrimonio, come l'autore si preoccupa di precisare, Myškin è però conteso da due donne. La prima è Aglaja, la ragazza innocentemente pura, bella e sincera, che non si rassegna al mondo o meglio alla propria sorte di ricca fanciulla destinata a sposare un giovane attraente e di successo e a «vivere sempre felice». Che cosa esattamente voglia, non lo sa neppure lei; ma ci viene presentata come diversa dalle sorelle e dalla famiglia, «matta» nella benevola accezione dostoevskiana di questo termine (egli preferisce di molto i matti ai normali), in una parola una personalità che tenta una propria «ricerca» e ha quindi una scintilla di Dio nell'anima. Myškin (ed entro certi limiti la madre) sono i soli che la capiscano; ma mentre la madre, intuitiva e ingenua, è solo preoccupata per la singolarità della figlia, Myškin sente in Aglaja l'ansia segreta della sua anima. Spinto dall'oscuro impulso di salvarla e proteggerla tracciandole un itinerario spirituale, Myškin acconsente al desiderio di Aglaja di sposarlo. Ma qui cominciano le complicazioni; c'è anche nel libro la demoniaca, orgogliosa, spregevole, tradita, misteriosa, adorabile e, malgrado la sua degradazione, incorruttibilmente pura Nastasja Filippovna, uno di quei personaggi assolutamente inaccettabili, irreali e irritanti di cui brulicano i romanzi di Dostoevskij. Questa donna astratta indulge a sentimenti di tipo superlativo: non ci sono limiti né alla sua dolcezza né alla sua malvagità. È la vittima di un maturo libertino che, dopo averla presa come amante e aver goduto per anni della sua compagnia, ha deciso di sposare una donna perbene. Decide anche tranquillamente di dare in moglie Nastasja Filippovna al proprio segretario.

Tutti gli uomini che stanno intorno a Nastasja sanno che, in fondo, è anche lei una ragazza perbene; la sua posizione irregolare è soltanto colpa del suo amante. Ciò non impedisce al suo fidanzato (che, tra parentesi, ne è innamoratissimo) di disprezzarla come una donna «perduta» e alla famiglia di Aglaja di scandalizzarsi profondamente quando scopre che Aglaja ha stretto con Nastasja una sorta di rapporto clandestino. In effetti ciò non impedisce alla stessa Nastasja di disprezzarsi per la propria «degradazione» e di decidere di portarla alle estreme conseguenze diventando una vera e propria «mantenuta». Soltanto Myškin, come Cristo, la ritiene incolpevole di ciò che le sta accadendo e la redime con la profondità della propria ammirazione e del proprio rispetto. (Abbiamo quindi un'altra recondita parafrasi della storia di Cristo e della peccatrice). A questo punto citerò un'azzeccatissima osservazione di Mirskij su Dostoevskij: «Il suo cristianesimo... è di un tipo molto ambiguo... Era una formazione spirituale più o meno superficiale che sarebbe pericoloso confondere col vero cristianesimo». Se aggiungiamo a questo che insisteva nel presentarsi come un interprete veritiero del cristianesimo ortodosso e che per sciogliere tutti i nodi psicologici o psicopatici ci porta inevitabilmente a Cristo, o meglio alla sua interpretazione di Cristo, e alla santa Chiesa ortodossa, capiremo meglio quanto c'è di veramente irritante in Dostoevskij come «filosofo».

Ma torniamo alla vicenda. Myškin si rende subito conto che delle due donne che lo vogliono, è Nastasja che ha più bisogno di lui, essendo la più infelice. Così lascia silenziosamente Aglaja per salvare Nastasja. Dopo di che lui e Nastasja fanno a gara di generosità, con lei che cerca disperatamente di lasciarlo libero perché possa essere felice con Aglaja, e lui che non vuole abbandonarla perché altrimenti «perirebbe» (una delle parole preferite di Dostoevskij). Ma quando Aglaja manda tutto all'aria insultando deliberatamente Nastasja a casa sua (dove è venuta proprio per questo), Nastasja non vede più ragioni di sacrificarsi per il bene della rivale e decide di portarsi Myškin a Mosca. Ma all'ultimo momento questa isterica cambia di nuovo idea, sentendosi incapace di lasciarlo «perire» per causa sua, e scappa, quando sta quasi per presentarsi all'altare, con Rogožin, un giovane mercante che scialacqua con lei un'eredità appena ricevuta. Myškin li segue a Mosca. Il periodo successivo della loro vita e delle loro gesta è astutamente coperto da un velo di mistero. Dostoevskij non rivela mai al lettore che cosa esattamente è successo a Mosca, limitandosi a lasciar cadere qua e là qualche allusione significante e misteriosa. Grandi sofferenze spirituali vengono patite dai due uomini, a causa di Nastasja che sta diventando sempre più matta, e Rogožin diventa fratello in Cristo

di Myškin scambiando croci con lui. Ci si fa capire che fa questo per salvarsi dalla tentazione di uccidere Myškin per gelosia.

Be', più avanti Rogožin, essendo il più normale dei tre, non ce la fa più a resistere e ammazza Nastasja. Dostoevskij gli fornisce qualche attenuante. Rogožin, nel momento in cui compie il delitto, ha la febbre alta. Poi trascorre un po' di tempo in ospedale e viene condannato alla Siberia, quel magazzino delle figure di cera scartate di Dostoevskij. Myškin, dopo aver passato la notte insieme a Rogožin accanto all'assassinata Nastasja, ha una ricaduta definitiva nella follia e torna nel manicomio svizzero dove ha trascorso la prima giovinezza e dove sarebbe dovuto rimanere. Tutto questo folle guazzabuglio è disseminato di dialoghi intesi a descrivere i punti di vista di vari ambienti su questioni come la pena capitale o la grande missione della nazione russa. I personaggi non aprono mai bocca senza impallidire, arrossire o barcollare. Gli aspetti religiosi sono nauseanti per la loro banalità. L'autore procede totalmente per definizioni, senza preoccuparsi di suffragarle con prove: per esempio, Nastasja, che è, ci dicono, un modello di riserbo, di distinzione e di raffinatezza di modi, si comporta a volte come una furibonda sgualdrina particolarmente irascibile.

L'intreccio però è svolto con abilità e con molte trovate ingegnose per prolungare il *suspense*. Alcune di queste trovate mi paiono, se paragonate ai metodi di Tolstoj, colpi di mazza anziché il lieve tocco delle dita di un artista, ma molti critici non condividerebbero questa mia opinione.

I DEMONI (1872)

I demoni è la storia di un gruppo di terroristi russi che tramano violenza e distruzione e ammazzano di fatto uno di loro. I critici radicali attaccarono il romanzo tacciandolo di reazionario. Ma è anche stato definito uno studio penetrante di persone che le idee hanno sviato in un pantano nel quale sprofondano. Notate i paesaggi:

«Una pioggia minuta e fine penetrava tutto all'intorno, assorbendo ogni riflesso e ogni sfumatura e convertendo tutto in una sola massa fumosa, plumbea, uniforme. Già da un pezzo era giorno, ma pareva che non albeggiasse ancora».[9] (Il mattino dopo l'assassinio di Lebjadkin).

«Era un luogo molto cupo, in fondo all'immenso parco. [...] Come doveva parere lugubre in quella sera d'autunno. Lì cominciava una vecchia bandita,

gli enormi pini secolari si presentavano nell'oscurità come macchie cupe e confuse. L'oscurità era tale che a due passi quasi non ci si riconosceva l'un l'altro. [...] Non si sa a che scopo né quando, da tempo immemorabile, era stata costruita lì con rozze pietre non riquadrate, una specie di grotta abbastanza buffa. La tavola e le panche all'interno della grotta già da tempo erano infradicite e sfasciate. A un duecento passi, a destra, finiva il terzo stagno del parco. Questi tre stagni, cominciando proprio dalla casa, si stendevano, l'uno dietro l'altro, per più di un miglio, fino all'estremità del parco».[10] (Prima dell'assassinio di Šatov).

«La pioggia della notte precedente era cessata, ma il tempo era umido, grigio, ventoso. Nuvole basse, sporche e frastagliate, avanzavano rapide sul cielo freddo. Le cime degli alberi ruggivano con un cupo ronzio e scricchiolavano sulle radici: era una giornata malinconica».

Ho già detto prima che il modo con cui Dostoevskij affronta i suoi personaggi è quello del drammaturgo. Quando li presenta, ci dà sempre una breve descrizione del loro aspetto, al quale poi in pratica non fa più riferimento. Perciò i suoi dialoghi sono generalmente privi di quegli inserti usati da altri scrittori — un accenno a un gesto, a un'espressione o a un qualunque dettaglio che faccia riferimento allo sfondo. Si sente che non vede fisicamente questi personaggi, e che essi sono meri fantocci, singolari e affascinanti fantocci immersi nel flusso in movimento delle idee dell'autore.

Le disavventure della dignità umana che costituiscono il tema preferito di Dostoevskij sono legate alla farsa quanto al dramma. Indulgendo a questo aspetto farsesco ed essendo contemporaneamente privo di senso dell'umorismo, Dostoevskij rischia a volte pericolosamente di sprofondare in una loquace e volgare insensatezza. (Il rapporto tra una vecchia autoritaria e isterica e un vecchio isterico ma debole, che occupa le prime duecento pagine dei *Demoni*, è noioso in quanto irreale). L'intreccio farsesco che si mescola alla tragedia è ovviamente importato dall'estero; c'è nella struttura delle sue trame qualcosa che ricorda la letteratura francese di secondo piano. Ciò non significa, tuttavia, che quando compaiono i suoi personaggi non si abbiano, a volte, scene scritte bene. Nei *Demoni* c'è una deliziosa parodia di Turgenev: Karmazinov, lo scrittore alla moda,

«un vecchietto d'assai piccola statura [...] con un piccolo viso abbastanza rubicondo, coi folti ricciolini grigiastri che gli sfuggivano di sotto il cappello tondo e cilindrico e gli si avvolgevano intorno ai piccoli orecchi lindi e un po' rosei. [...] Tutti i minuti accessori del suo abbigliamento — gemelli, colletto, bottoncini, occhialetto cerchiato di tartaruga appeso a un sottile nastro nero,

anellino — erano assolutamente come li hanno le persone d'irreprensibile buon gusto». Parla «con una vocetta melliflua, sebbene un po' stridula». Scrive solo per mettersi in mostra, come per esempio quando descrive il naufragio di un piroscafo al largo della costa inglese: «Perché guardate quell'annegata col bimbo morto fra le braccia morte? Guardate piuttosto me, come non ho potuto reggere a quello spettacolo» ecc.[11]

È una frecciata molto abile, perché Turgenev aveva fatto la descrizione autobiografica di un incendio a bordo di una nave — legato tra parentesi a un brutto episodio della sua giovinezza e i suoi nemici si divertirono a ricordarglielo per l'intera sua vita.

«L'indomani [...] fu una giornata di sorprese, una giornata di scioglimenti di vecchie vicende e di nuovi intrecci, di brusche chiarificazioni e di confusione ancor maggiore. Al mattino [...] io ero costretto ad accompagnare il mio amico [*Stepan Trofimovič*] da Varvara Petrovna, per speciale designazione di lei, e alle tre del pomeriggio dovevo già essere da Lizaveta Nikolaevna per raccontarle... non sapevo io stesso che cosa, e aiutarla... non sapevo io stesso in che cosa. E intanto tutto si risolse come nessuno avrebbe supposto. In una parola, fu una giornata di casi combinatisi in modo sorprendente».[12]

Nella casa di Varvara Petrovna, l'autore, con il fervore di un commediografo che affronta la sua scena madre, stipa tutti i personaggi dei *Demoni*, due dei quali appena arrivati dall'estero. È incredibilmente assurdo, ma di un'assurdità grandiosa e sonante, con lampi di genio che illuminano una farsa folle e malinconica.

Una volta riunite in una stanza, queste persone calpestano ognuna la dignità altrui e litigano in modo spaventoso, ma i litigi finiscono in niente e il racconto imbocca una nuova brusca svolta.

Si tratta, come in tutti i romanzi di Dostoevskij, di un precipitarsi e di un rotolare di parole, con infinite ripetizioni, bisbigliati a parte e uno straripamento verbale che scuote il lettore reduce, mettiamo, dalla trasparente ed equilibrata prosa di Lermontov. Dostoevskij, come sappiamo, è un grande cercatore di verità, un genio della morbosità spirituale, ma sappiamo anche che non è un grande scrittore, nel senso in cui lo sono Tolstoj, Puškin e Čechov. E non perché, ripeto, il suo mondo è irreale — lo sono i mondi di tutti gli scrittori — ma perché è stato creato troppo in fretta senza il minimo senso di quell'armonia e di quell'economia che il più irrazionale dei capolavori è tenuto a rispettare (per essere un capolavoro). In effetti, in un certo senso Dostoevskij è troppo razionale nella rozzezza dei suoi metodi, e benché i suoi fatti siano solo fatti spirituali e i suoi personaggi mere idee in sembianza di persone, la loro interazione e la loro evoluzione vengono tra-

smesse con gli stessi accorgimenti meccanici dei più prosaici e convenzionali romanzi del tardo Settecento e del primo Ottocento.

Voglio ancora insistere sul fatto che Dostoevskij era più un commediografo che un romanziere. Ciò che i suoi romanzi ci mostrano è un susseguirsi di scene dialogate in cui sono riuniti tutti i personaggi — e con tutti gli espedienti del teatro, come la *scène á faire*, il visitatore inatteso, l'intermezzo comico ecc. Considerate come romanzi, le sue opere si sfaldano; considerate come commedie sono troppo lunghe, verbose e squilibrate.

Mostra scarso humour nella descrizione dei personaggi, dei rapporti che li legano e delle situazioni, benché a volte alcune scene non manchino di un certo caustico umorismo.

«La guerra francoprussiana», numero musicale composto da Ljamšin, uno dei personaggi dei *Demoni*:

«Cominciava con le note minacciose della *Marsigliese: Qu'un sang impur abreuve nos sillons*. Vi si sentiva la sfida piena d'orgoglio, l'esaltazione per le future vittorie. Ma tutt'a un tratto, insieme con le note magistralmente variate dell'inno, echeggiano come in disparte, in basso, in un cantuccio, ma molto vicini, i suoni volgarucci di *Mein lieber Augustin*. La *Marsigliese* non ci bada. La *Marsigliese* è al punto supremo dell'esaltazione per la propria grandezza, ma l'*Augustin* si rafforza, l'*Augustin* è sempre più sfacciato, ed ecco che le note dell'*Augustin* cominciano inaffrettatamente a coincidere, non si sa come, con le note della *Marsigliese*. Questa comincia come ad arrabbiarsi; infine si accorge dell'*Augustin*, vuole respingerlo, scacciarlo, come una miserabile mosca importuna, ma *Mein lieber Augustin* si è saldamente rafforzato, è allegro e sicuro di sé; e la *Marsigliese* tutt'a un tratto sembra farsi terribilmente stupida: non nasconde più di essere irritata e offesa; sono strilli d'indignazione, sono lacrime e giuramenti con le braccia tese verso la Provvidenza. *Pas un pouce de notre terrain, pas une de nos forteresses*.

«Ma è ormai costretta a cantare all'unisono con *Mein lieber Augustin*. Le sue note trapassano nel modo più sciocco in quelle dell'*Augustin*, essa declina, si spegne. Solo a tratti, a sbalzi si torna a sentire: *qu'un sang impur*... ma subito si ricade vergognosamente nel valzer volgaruccio. Essa si placa del tutto: è Jules Favre che singhiozza sul petto di Bismarck e cede tutto, tutto... Ma qui ormai diventa furioso anche l'*Augustin*: si odono suoni rauchi, si sentono la birra tracannata smodatamente, la frenesia della iattanza, la pretesa dei miliardi, dei sigari fini, dello champagne e degli ostaggi: l'*Augustin* si trasforma in un ruggito furioso».[13]

I FRATELLI KARAMAZOV (1880)

I fratelli Karamazov è l'esempio più perfetto di quella tecnica del racconto poliziesco di cui Dostoevskij fa continuamente uso nelle altre sue opere. È un lungo romanzo (oltre 1000 pagine) ed è uno

strano romanzo. Le cose strane che contiene sono numerose; sono strani persino i titoli dei capitoli. Val la pena notare che l'autore non soltanto è perfettamente conscio del curioso e bizzarro carattere del suo libro, ma sembra persino sottolinearlo in continuazione, stuzzicando il lettore e ricorrendo a tutti gli accorgimenti per eccitarne la curiosità. Guardiamo, per esempio, l'indice dei capitoli. Accennavo prima a quanto esso è inconsueto e sconcertante: chi non conoscesse il romanzo potrebbe facilmente essere indotto a immaginare che non sia un romanzo ma il libretto di uno strano vaudeville. Capitolo III: «Confessione di un cuore ardente, in versi». Capitolo IV: «Confessione di un cuore ardente, in aneddoti». Capitolo V: «Confessione di un cuore ardente, a capofitto». E nella seconda parte: Capitolo V: «Lo strazio in salotto». Capitolo VI: «Lo strazio nell'izba». Capitolo VII: «E all'aria aperta». Certi titoli ci sorprendono per i loro strani diminutivi: «Bevendo un cognacchino» (*Za kon'jačkom: kon'jak* cognac; *kon'jačok*, diminutivo) o il piedino malato (*nožka*, diminutivo di *noga*) di un'anziana signora. Molti non danno neanche una vaga idea del contenuto del capitolo, per esempio «Un'altra reputazione perduta» o «La terza e indiscutibile cosa», titoli privi di significato. Infine molti altri, nella loro insolenza e nella scelta scherzosa delle parole fanno pensare all'indice di una raccolta di novelle umoristiche. Solo nella VI parte, che tra parentesi è la più debole del libro, i titoli dei capitoli corrispondono ai loro contenuti.

È in questa maniera, stuzzicante e provocatoria, che l'astuto scrittore seduce deliberatamente il suo lettore. Ma non è solo così che lo fa. Si preoccupa costantemente dei vari mezzi con i quali conservarne e stimolarne l'attenzione per tutto il libro. Guardate per esempio come rivela il nome della città dove l'azione si è svolta sin dall'inizio del romanzo. Questa rivelazione avviene quasi alla fine:

> «Skotoprigonevsk [*luogo dove vengono condotti gli armenti, mercato del bestiame, qualcosa come città dei buoi*]», dice, e aggiunge tra parentesi: «ahimè così si chiama la nostra cittadina, per tanto tempo l'avevo tenuto nascosto!».[14]

Questo eccesso di sensitività, di preoccupazione dello scrittore di fronte al lettore — considerato contemporaneamente la vittima che lo scrittore attira in una trappola e il cacciatore di cui lo scrittore continua ad attraversare il sentiero come una lepre in fuga — questa consapevolezza del lettore da parte dello scrittore deriva in parte dalla tradizione letteraria russa. Puškin in *Evgenij Onegin*, Gogol' nelle *Anime morte* apostrofano spesso il lettore, gli si rivolgono in un «a parte» improvviso, a volte per chiedergli scusa, a volte con una richiesta o una battuta di spirito. Ma deriva anche dalla tradizione della narrativa poliziesca occidentale, o meglio dal suo predecessore, il romanzo criminale. È in obbedienza a quest'ultima tradizione che Dostoevskij ricorre a un divertente accorgimento: con premeditata franchezza, come se mettesse in tavola tutte le sue carte, ci dichiara sin dall'inizio che è stato commesso un delitto.

> «Aleksej Fëdorovič Karamazov era il terzo figlio di un proprietario del nostro distretto, Fëdor Pavlovič Karamazov, tanto noto ai suoi tempi [...] per la tragica e oscura sua fine».[15]

Quest'apparente sincerità dell'autore è solo una trovata stilistica, per informare già in partenza il lettore di questa «tragica e oscura fine».

Il libro è un tipico racconto poliziesco, un tumultuoso giallo — al rallentatore. La situazione iniziale è questa. Abbiamo Karamazov padre, un repellente vecchio libidinoso, una di quelle vittime illamentabili chiaramente destinate a una brutta fine da ogni lungimirante autore di romanzi polizieschi. Abbiamo anche i suoi quattro figli — tre legittimi e uno illegittimo — ognuno dei quali potrebbe essere il suo assassino. Il più giovane dei figli, il pio Aleksej (Alëša) è decisamente un personaggio positivo, ma se accettiamo per una volta il mondo dostoevskiano e le sue regole, dobbiamo prendere in considerazione la possibilità che egli abbia nonostante questo ammazzato il padre, o per amore del fratello Dmitrij di cui il vecchio ostacola deliberatamente le aspirazioni o per una ribellione improvvisa contro il male che suo padre rappresenta o per qualsiasi altra ragione. La trama è presentata in maniera tale che per un bel pezzo il lettore continua ad avanzare ipotesi sull'identità dell'assassino; inoltre, quando inizia il processo al presunto omicida, l'imputato è l'uomo sbagliato, il primogenito della vittima, Dmitrij, mentre in realtà l'assassino è il figlio illegittimo, Smerdjakov.

Allo scopo di coinvolgere il lettore credulo in quelle congetture che sono parte integrante del godimento di un romanzo poliziesco, Dostoevskij prepara con cura il necessario ritratto del presunto omicida, Dmitrij, per imprimerlo nella mente di chi legge. Questa descrizione inizia quando Dmitrij, dopo aver febbrilmente e inutilmente tentato di procurarsi i tremila rubli di cui ha un disperato bisogno, afferra di corsa un pestello di rame

lungo una quindicina di centimetri, se lo ficca in tasca e corre via. «Ah Signore, vuole ammazzare qualcuno», esclama una donna.

La ragazza che Dmitrij ama, una delle tante donne «infernali» dostoevskiane, Grušenka, ha anche colpito la fantasia del vecchio, che le ha promesso del denaro se verrà a trovarlo, e Dmitrij è convinto che lei abbia accettato l'offerta. Persuaso che Grušenka sia con suo padre, scavalca lo steccato ed entra in giardino, e di lì vede le finestre illuminate della casa di suo padre. Poi attraversa piano il giardino ed eccolo

«dietro un cespuglio nell'ombra; la parte inferiore del cespuglio era rischiarata dalla finestra. "Un viburno, delle bacche, come sono rosse!" mormorò senza sapere il perché».

Quando si accosta alla finestra,

«tutta la camera di Fëdor Pavlovič si presentò alla sua vista, come nel palmo della sua mano».

È una stanzetta divisa in due da un paravento rosso. Fëdor se ne sta lì, accanto alla finestra, con

«la sua nuova veste da camera di seta a righe [...], annodata alla vita da un cordoncino anch'esso di seta con nappine. Di sotto al collo della veste occhieggiava una candida ed elegante camicia di tela fine d'Olanda con bottoncini d'oro. [...] Il vecchio, guardando a destra, dal lato dov'era la porta che dava in giardino, e scrutando le tenebre, per poco non si sporse tutto dalla finestra. [...] Mitja [*Dmitrij*] guardava di fianco e non si muoveva. Tutto il profilo per lui così odioso del vecchio, il suo pomo d'Adamo pendente, il suo naso adunco, le sue labbra sorridenti nella voluttà dell'attesa, tutto ciò era vivamente illuminato dalla luce della lampada, che proveniva dalla parte sinistra della stanza. Una collera terribile, furiosa ribollì a un tratto nel cuore di Mitja», che, perdendo il controllo, agguanta improvvisamente il pestello di rame che ha in tasca.

Segue un'eloquente riga tutta di asterischi, in ossequio, ancora una volta, alle tecniche del romanzo di consumo imperniato su imprese sanguinarie. Poi, come se avesse appena ripreso fiato, l'autore riattacca da un'angolazione diversa

«Dio allora mi preservò»,[16]

come dirà in seguito lo stesso Dmitrij. Potrebbe voler dire che qualcosa gli ha fermato la mano all'ultimo momento; e invece no, immediatamente dopo questa frase, c'è un punto e virgola e

poi un'altra frase che sembra messa lì per sviluppare l'affermazione precedente: proprio in quel momento Grigorij, il vecchio servo, si sveglia ed esce in giardino. Perciò la frase su Dio, anziché significare, come poteva sembrare a prima vista, che un qualche segno protettore lo ha fermato in tempo sulla via del male, può anche voler dire più semplicemente che Dio ha svegliato il vecchio servo per permettergli di vedere e riconoscere l'assassino in fuga. A questo punto c'è una curiosa trovata: dal momento della fuga di Dmitrij a quello in cui le autorità vengono ad arrestarlo per omicidio nella cittadina dove sta gozzovigliando con Grušenka (e tra l'assassinio e l'arresto passano più di cinquanta pagine), l'autore sistema le cose in modo che il loquacissimo Dmitrij non riveli mai, neanche una volta, al lettore la propria innocenza. Non solo, ma quando gli torna in mente Grigorij, il servo che ha colpito col pestello e che ha forse ammazzato, Dmitrij non ne cita mai il nome ma lo chiama puramente «il vecchio», per cui potrebbe benissimo alludere a suo padre. Questa trovata forse è un po' troppo furba; svela un po' troppo il desiderio dell'autore di far parlare Dmitrij in maniera sufficientemente ambigua per ingannare il lettore sino a fargli credere che sia Dmitrij l'assassino di suo padre.

Più avanti, al processo, un punto importante è se Dmitrij dice o no la verità quando sostiene che aveva già in tasca i suoi tremila rubli prima di andare a casa del vecchio. Altrimenti si potrebbe sospettarlo d'aver rubato la somma che il vecchio aveva preparato per la ragazza, e questo servirebbe a provare che è entrato nella casa e ha commesso il delitto. E proprio al processo Alëša, il fratello minore, si ricorda all'improvviso che Dmitrij, l'ultima volta che lui lo ha visto — prima che partisse per la sua spedizione notturna nel giardino del padre — continuava a darsi pacche sul petto e a proclamare che aveva lì quanto gli era necessario per uscire dalla sua difficile situazione. A quel tempo Alëša aveva creduto che Dmitrij alludesse al suo cuore. Ma ora all'improvviso ricorda che già allora aveva notato che il punto su cui Dmitrij si dava delle pacche non era dove sarebbe dovuto essere il cuore, ma molto più in alto. (Dmitrij portava al collo un borsellino appeso a una cordicella). Questa osservazione di Alëša diventa l'unica prova, o meglio l'unico barlume di prova, del fatto che Dmitrij si era ormai procurato il denaro e non aveva quindi bisogno di ammazzare il padre. Tra parentesi, Alëša si sbaglia: Dmitrij alludeva a un amuleto che portava appeso a una catena.

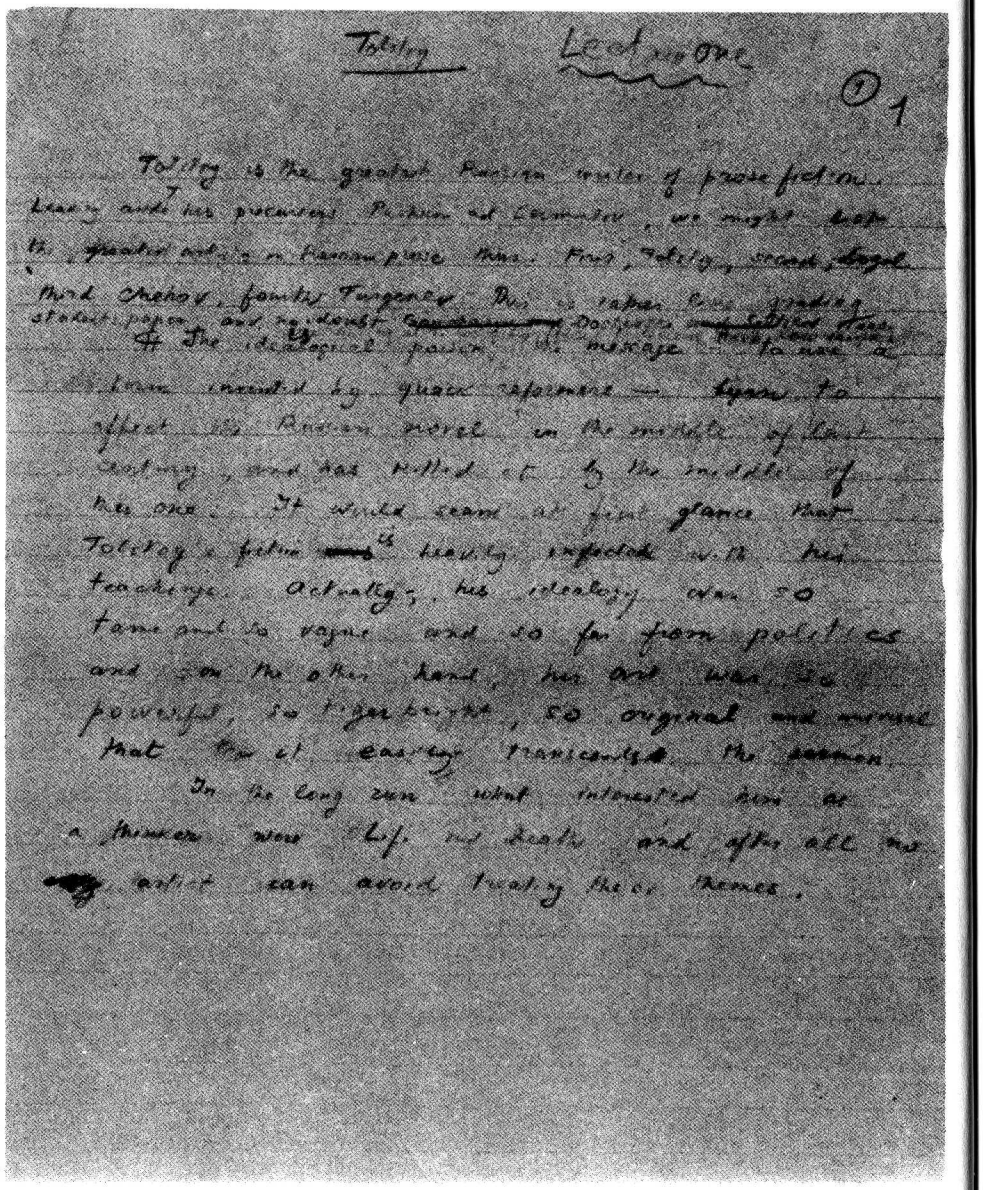
C'è però un'altra circostanza, che avrebbe facilmente risolto il problema e salvato Dmitrij, ma che viene totalmente trascurata dall'autore. Smerdjakov ha confessato a Ivan, un altro fratello, di essere lui il vero assassino e di aver commesso il delitto con un pesante portacenere. Ivan fa di tutto per salvare Dmitrij, e tuttavia di questa circostanza così importante non si fa parola in tutto il processo. Se Ivan avesse parlato ai giudici del portacenere, non ci sarebbe voluto molto a scoprire la verità, una volta esaminato il portacenere per cercarvi tracce di sangue e confrontata la sua forma con quella della ferita mortale. Ma questo non viene fatto, ed è una grave pecca in un romanzo poliziesco.

Questa analisi dovrebbe essere sufficiente a mostrare la tipica evoluzione dell'intreccio per quanto concerne Dmitrij. Ivan, il secondo fratello, che lascia la città per permettere che venga commesso il delitto (da Smerdjakov, da lui di fatto istigato a uccidere con modi più o meno metafisici), Ivan che diventa per così dire un complice di Dmitrij, Ivan è assai più intimamente inserito nella trama di quanto non lo sia il terzo fratello Alëša. Per quanto riguarda costui, abbiamo continuamente la sensazione che l'autore fosse incerto tra due intrecci differenti: la tragedia di Dmitrij da un lato e la storia del giovane e quasi santo Alëša dall'altro. Alëša è un altro esponente (come il principe Myškin) dello sciagurato amore dello scrittore per il candido eroe del folclore russo. Tutta la lunga e zoppicante storia del monaco Zosima poteva essere eliminata senza alcun danno per il romanzo; la sua eliminazione avrebbe anzi dato al libro una maggiore unità e una struttura più equilibrata. Del pari indipendente, sino a uscire in modo assai palese dallo schema generale dell'opera, è la vicenda, in sé scritta molto bene, dello scolaretto Iljuša. Ma anche in questo eccellente racconto sul ragazzo Iljuša, sull'altro ragazzo Kolja, sul cane Žučka, sul cannoncino d'argento, sul naso freddo del cucciolo, sui trucchi bizzarri del padre isterico, anche in questo racconto Alëša porta un senso di gelo sgradevolmente viscido.

In genere, quando l'autore si occupa di Dmitrij, la sua penna acquista una straordinaria vivacità. Dmitrij pare costantemente illuminato da luci molto intense, e con lui quelli che gli stanno attorno. Ma appena arriviamo a Alëša ci troviamo immersi in un elemento differente, del tutto privo di vita. Sentieri tenebrosi conducono il lettore nel fosco mondo del freddo ragionamento disertato dallo spirito dell'arte.

NOTE

1 V.G. Belinskij, «Lettera a Gogol'», in *La grande stagione della letteratura russa*, a cura di Gianlorenzo Pacini, Milano, Lerici 1962, pp. 230-31.
2 Dostoevskij, *Delitto e castigo*, traduzione di Giorgio Kraiski, Milano, Garzanti 1969, p. 368.
3 Dostoevskij, *Ricordi dal sottosuolo*, traduzione di Tommaso Landolfi, Milano, Rizzoli 1975, p. 23.
4 *ivi*, p. 40.
5 *ivi*, p. 43.
6 *ivi*, p. 84.
7 *ivi*, pp. 87-88.
8 *ivi*, pp. 97-106, *passim*
9 Dostoevskij, *I demoni*, traduzione di Alfredo Polledro, Torino, Einaudi 1972, p. 527.
10 *ivi*, p. 586.
11 *ivi*, pp. 79-80.
12 *ivi*, p. 139.
13 *ivi*, pp. 300-301.
14 Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, traduzione di Alfredo Polledro, Milano, Garzanti 1974, p. 604.
15 *ivi*, p. 7.
16 *ivi*, pp. 415-17, *passim*



La prima pagina della lezione su Anna Karenina.

Lev Tolstoj (1828-1910)

ANNA KARENINA* (1877)

Tolstoj è il più grande scrittore russo di opere narrative in prosa. Lasciando da parte i suoi precursori, Puškin e Lermontov, possiamo elencare i più grandi prosatori russi in questo ordine: primo, Tolstoj; secondo Gogol'; terzo Čechov; quarto Turgenev. ** È un po' come classificare i temi degli studenti, e sicuramente Dostoevskij e Saltykov stanno aspettando davanti alla porta del mio studio per chiedermi ragione dei loro bassi voti.

Il veleno ideologico, il messaggio — per usare un termine inventato da pseudoriformatori — cominciò ad agire sul romanzo russo a metà del secolo scorso e finì di ucciderlo prima della metà di questo. Può sembrare a prima vista che la narrativa tolstojana sia pesantemente contagiata dalle sue dottrine. Ma in realtà la sua ideologia era così scialba e vaga e lontana dalla politica, e la sua arte così potente, così furiosamente luminosa, così originale e universale da superare senza difficoltà il livello della predica. Alla lunga, ciò che gli interessava, in quanto pensatore, erano la vita e la morte, e dopo tutto non c'è artista che possa fare a meno di affrontare questi temi.

Il conte Leone (in russo Lev) Tolstoj (1828-1910) era un uomo vigoroso con un'anima irrequieta, dilaniato per tutta la vita tra

* «I traduttori hanno degli enormi problemi col nome dell'eroina. In Russia, un cognome che termina in consonante acquista una "a" finale (tranne quando questi nomi non sono declinabili) quando indica una donna; ma solo se riferito a un'attrice è corretto femminilizzare in altre lingue un cognome russo (seguendo l'uso francese, "la Pavlova"). Le mogli di Ivanov e di Karenin sono la signora Ivanov e la signora Karenin, non "la signora Ivanova" o "la signora Karenina". Avendo deciso di scrivere "Karenina", certi traduttori si sono trovati costretti a chiamare il marito di Anna "signor Karenina" che è ridicolo come lo sarebbe chiamare "Lord Mary" il marito di Lady Mary». Da una nota di commento di VN. (*n.d.c.*)

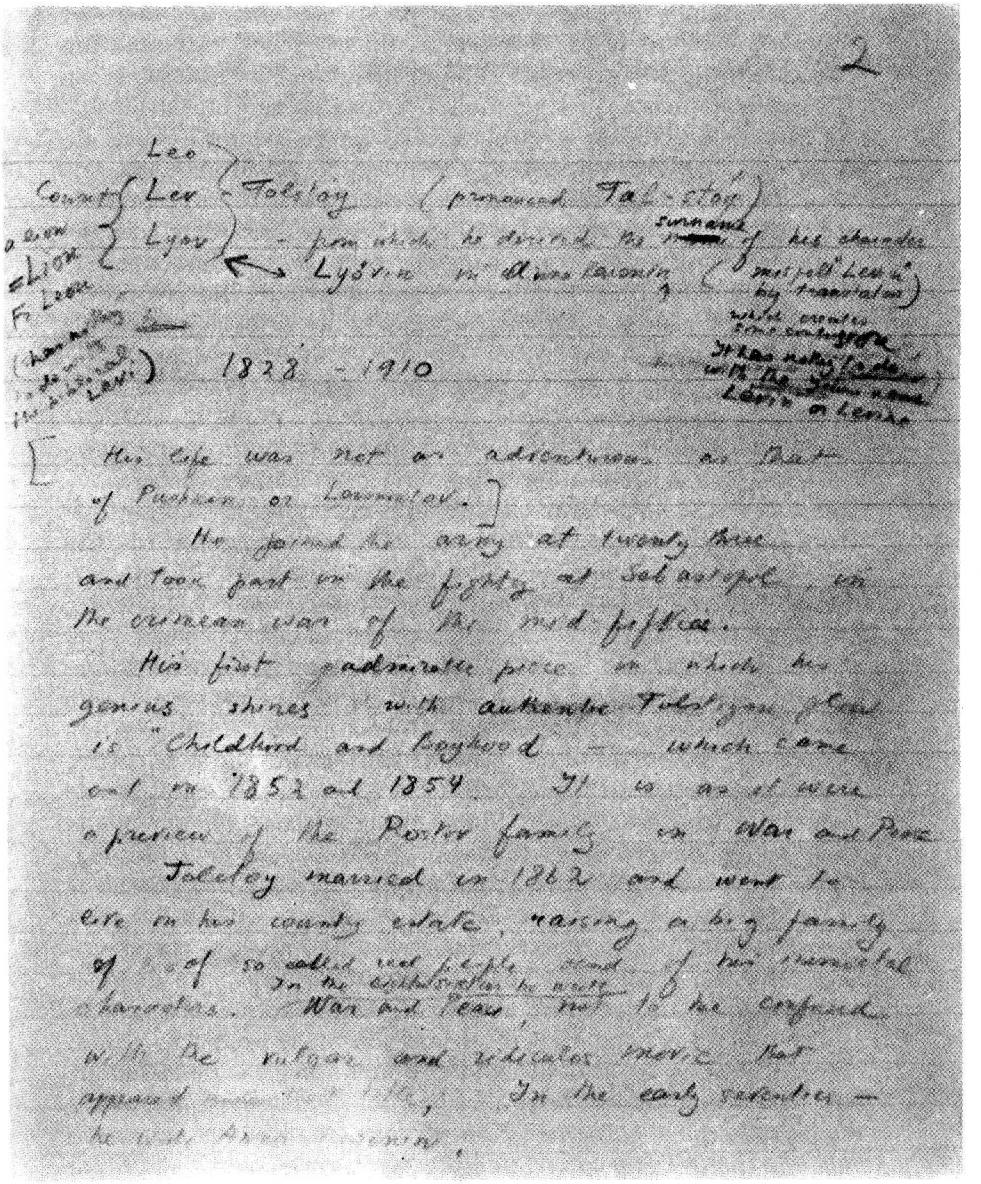
** «Quando leggete Turgenev, sapete che state leggendo Turgenev. Quando leggete Tolstoj, lo leggete perché non potete smettere». Nota tra parentesi in un altro punto di questa sezione. (*n.d.c.*)

la sensualità del suo temperamento e l'ipersensibilità della sua coscienza. I suoi appetiti lo portavano continuamente ad allontanarsi dalla quieta strada di campagna che l'asceta che era in lui desiderava seguire con lo stesso ardore con cui il libertino, anch'esso in lui, desiderava i piaceri urbani della carne.

Durante la sua giovinezza, il libertino ebbe le occasioni migliori e ne approfittò. In seguito, dopo il matrimonio avvenuto nel 1862, Tolstoj trovò temporaneamente pace in una vita familiare, divisa tra la saggia amministrazione dei suoi beni — possedeva ricche terre nella regione del Volga — e la stesura delle sue opere migliori. Fu allora, tra gli anni sessanta e gli inizi dei settanta, che produsse l'immenso *Guerra e pace* (1869) e l'immortale *Anna Karenina*. Poi, a partire dalla fine degli anni settanta, quando aveva passato la quarantina, trionfò la coscienza: le aspirazioni etiche travolsero sia quelle estetiche sia quelle personali e lo portarono a sacrificare la felicità di sua moglie, la sua tranquilla vita familiare e la sua nobile carriera letteraria a quella che considerava una necessità morale: vivere secondo i principi della morale razionale cristiana — la vita semplice e dura dell'umanità in generale, e non l'avventura colorata dell'arte individuale. E nel 1910, quando si accorse che continuando a vivere nella sua proprietà di campagna, nel seno della sua tempestosa famiglia, tradiva l'ideale di un'esistenza semplice e santa, a ottant'anni passati, lasciò la propria casa, diretto a un monastero dove non arrivò mai, e morì nella sala d'aspetto di una piccola stazione ferroviaria.

Io detesto immischiarmi nelle vite preziose dei grandi scrittori e detesto sbirciare oltre gli steccati di queste vite — detesto la volgarità dell'«interesse umano», detesto il fruscio delle gonne e le risatine nei corridoi del tempo — e nessun biografo potrà mai farsi un'idea anche vaga della mia vita privata; ma questo devo dirlo. La gongolante pietà di Dostoevskij per la gente — per gli umili e per gli umiliati — era una pietà puramente emotiva e la sua livida versione della fede cristiana non gli impedì certo di vivere in modo estremamente lontano dai propri insegnamenti. Tolstoj viceversa, come il suo portavoce Levin, era organicamente incapace di permettere alla propria coscienza di scendere a compromessi con la propria natura animale — e soffrì crudelmente ogni volta che quest'ultima trionfava temporaneamente sulla parte migliore di sé.

E quando scoprì la sua nuova religione, e nell'evoluzione logica di questa religione — una miscela neutra tra una sorta di


2

Leo
Count { Lev } Tolstoy (pronounced Tal-stoy)
Lyov } — from which he derived his surname of his character
Lyóvin in Anna Karenina (misspelt Levin by translators)
(also spelt Lévi) 1828 - 1910
Its life was not an adventure as that of Pushkin or Lermontov.]
He joined the army at twenty three and took part in the fighting at Sebastopol, in the Crimean war of the mid fifties.
His first grandiose piece in which his genius shines with authentic Tolstoyan flame is "Childhood and boyhood" — which came out in 1852 and 1854. It is as it were a preview of the Rostov family in War and Peace.
Tolstoy married in 1862 and went to live on his country estate, raising a big family of his of so called real people, some of his memorable characters. In the autobiography he wrote War and Peace, not to be confused with the vulgar and sensational movie that appeared [illegible]. In the early seventies — he had [illegible].

La pagina in cui Nabokov comincia a commentare la vita di Tolstoj.

nirvana indù e il Nuovo Testamento, Gesù senza la Chiesa — arrivò a concludere che l'arte era empia perché basata sull'immaginazione, sull'inganno, sulla falsificazione fantasiosa, sacrificò spietatamente quel gigantesco artista ch'egli era al filosofo decisamente pedestre e retrogrado, anche se pieno di buone intenzioni, che aveva deciso di diventare. Così, proprio quando aveva appena raggiunto con *Anna Karenina* le vette supreme della perfezione creativa, scelse all'improvviso di smettere completamente di scrivere, se non saggi di etica. Fortunatamente, però, non sempre riusciva a tenere incatenato quel suo gigantesco bisogno di creare e, cedendo ad esso ogni tanto, aggiunse alla sua produzione alcuni squisiti racconti, non contaminati da intenti moraleggianti, tra i quali il più grande dei grandi racconti brevi, *La morte di Ivan Il'ič*.

Molti s'accostano a Tolstoj con sentimenti contrastanti. Amano l'artista e il predicatore li annoia a morte; ma va detto che è piuttosto difficile separare Tolstoj il predicatore da Tolstoj l'artista — è la stessa voce lenta e profonda, la stessa spalla robusta che solleva una nube di visioni o un carico di idee. Ciò che verrebbe voglia di fare è dare un calcio al podio glorificato su cui posano i suoi sandali e rinchiuderlo in una casa di pietra o su un'isola deserta con litri d'inchiostro e risme di carta — lontanissimo dalle questioni, etiche e pedagogiche, che distoglievano la sua attenzione dall'osservare come i capelli scuri di Anna s'arricciavano sul suo bianco collo. Ma questo non è possibile: Tolstoj è omogeneo, è unitario, e la lotta che si svolse, specie nei suoi ultimi anni, tra l'uomo che guardava avidamente la bellezza della terra nera, della carne bianca, della neve azzurra, dei campi verdi, delle nubi violacee, e l'uomo persuaso che la narrativa è peccaminosa e l'arte immorale — questa lotta era comunque chiusa all'interno dello stesso uomo. Sia che dipingesse sia che predicasse, Tolstoj si sforzava, a dispetto di qualsiasi ostacolo, di pervenire alla verità. Come autore di *Anna Karenina* si servì per scoprirla di un metodo; nelle prediche, ne usò un altro; ma in qualche modo, per quanto sottile fosse la sua arte e per quanto noiosi certi altri suoi atteggiamenti, quella verità verso la quale goffamente annaspava o che trovava per magia appena dietro l'angolo, era sempre la stessa — questa verità era lui e questo lui era un'arte.

Ciò che ci turba è soltanto il fatto che non sempre riconosceva il proprio io quando si trovava di fronte la verità. Mi piace l'aneddoto di quando, in uno squallido giorno della sua vecchiaia, dopo che da anni aveva smesso di scrivere romanzi, prese un libro a caso, a caso cominciò a leggerlo e s'accorse di trarne un grande piacere; poi guardò il titolo — e vide: *Anna Karenina* di Lev Tolstoj.

Ciò che ossessionava Tolstoj, ciò che offuscava il suo genio, ciò che ora affligge il buon lettore, era che, in qualche modo, la ricerca della Verità gli sembrava più importante della facile, intensa, brillante scoperta dell'illusione della verità attraverso il proprio genio artistico. La vecchia Verità russa non era sempre una compagna comoda: aveva un carattere violento e un passo pesante. Non era soltanto verità, cioè la *pravda* quotidiana, ma l'immortale *istina* — non la verità, ma la luce interiore della verità. Quando a Tolstoj accadeva di trovarla in sé, nello splendore della propria immaginazione creativa, allora, quasi inconsciamente, era sulla strada giusta. Che cosa contano le sue liti con la Chiesa greco-cattolica dominante, che importanza hanno le sue opinioni etiche, di fronte a questo o quel brano immaginativo di uno qualsiasi dei suoi romanzi?

La verità essenziale, *istina*, è una delle poche parole russe non rimabili. Non ha un compagno verbale e non ha associazioni verbali, si erge sola e isolata, a parte una vaga indicazione della radice «ergersi» nello scuro fulgore della sua antichissima roccia. Quasi tutti gli scrittori russi hanno mostrato uno straordinario interesse per l'esatta ubicazione e le proprietà essenziali della Verità. Per Puškin era marmo sotto un nobile sole; Dostoevskij, scrittore assai inferiore, la vedeva come una cosa di sangue e lacrime e isterismi e attualità politica e sudore; e Čechov la guardava incuriosito, anche se apparentemente assorto nel nebbioso paesaggio che la circondava. Tolstoj avanzava deciso verso di lei, a testa bassa e coi pugni stretti, e trovò il luogo dove una volta s'ergeva la croce, o trovò — l'immagine del proprio io.

Una delle scoperte che egli fece, curiosamente non è mai stata notata dai critici. Scoprì — e sicuramente non se ne rese mai conto — un metodo di raffigurare la vita che corrisponde, in maniera estremamente piacevole e precisa, alla nostra concezione del tempo. È l'unico scrittore che io conosca il cui orologio è sincronizzato sugli innumerevoli orologi dei suoi lettori. Tutti i grandi scrittori hanno buoni occhi, e il «realismo», come lo chiamano, delle descrizioni di Tolstoj, è stato portato più a fon-

do da altri; e anche se il lettore medio russo vi dirà che ciò che lo affascina in Tolstoj è l'assoluta realtà dei suoi romanzi, la sensazione d'incontrare vecchi amici e di vedere luoghi familiari, questo non significa niente. Altri erano egualmente bravi nel descrivere brillantemente. Ciò che realmente affascina il lettore medio è la capacità di Tolstoj di dotare la propria narrativa di valori temporali che corrispondono esattamente al nostro senso del tempo. È una dote misteriosa che non è tanto un'encomiabile caratteristica del genio ma qualcosa che appartiene alla sua natura fisica. È questo equilibrio, assolutamente esclusivo di Tolstoj, che dà al cortese lettore quel senso di realtà quotidiana da lui tendenzialmente attribuito alla visione penetrante dello scrittore. La prosa tolstoiana procede di pari passo con le nostre pulsazioni, i personaggi paiono muoversi al medesimo ritmo delle persone che passano sotto la nostra finestra mentre noi leggiamo il suo libro.

Il fatto strano è che in realtà Tolstoj era piuttosto sbadato nei suoi rapporti con l'idea oggettiva del tempo. In *Guerra e pace* lettori attenti hanno trovato bambini che crescono troppo in fretta o non abbastanza, proprio come nelle *Anime morte*, nonostante l'attenzione di Gogol' per l'abbigliamento dei suoi personaggi, ci accorgiamo che Čičikov portava una pelliccia d'orso in piena estate. Ma le distrazioni tolstoiane non hanno niente a che vedere con l'impressione del tempo che egli riesce a trasmetterci, con quell'idea del tempo che corrisponde esattamente al senso del tempo del lettore. Anche altri grandi scrittori erano consapevolmente affascinati dall'idea del tempo e tentarono consapevolmente di esprimerne il movimento; è ciò che fa Proust quando il suo eroe di *Alla ricerca del tempo perduto* arriva a un ultimo ricevimento e vede persone che conosceva da tempo e che ora chissà perché portano parrucche grigie, e si rende poi conto che in realtà le parrucche grigie sono capelli grigi naturali e che loro sono diventati vecchi mentre lui vagabondava nei propri ricordi; o notate come Joyce in *Ulisse* risolve l'elemento tempo con il lento e graduale passaggio di un foglietto appallottolato sul fiume da un ponte all'altro, facendogli percorrere la Liffey sino alla baia di Dublino e al mare eterno. Eppure questi scrittori che toccavano direttamente i valori del tempo non seppero fare ciò che fa Tolstoj quasi inconsciamente: procedono più lenti o più veloci del pendolo del lettore; è il tempo *di* Proust o il tempo *di* Joyce, non il tempo medio comune, quella sorta di tempo ufficiale che Tolstoj in qualche modo riesce a trasmettere.

Non stupisce quindi che i vecchi russi la sera, prendendo il tè, parlino dei personaggi di Tolstoj come di persone che esistono veramente, di persone cui i loro amici possono essere paragonati, di persone che vedono chiaramente come se avessero danzato con Kitty e Anna e Nataša a quel ballo o cenato con Oblonskij nel suo ristorante preferito,* come tra poco ceneremo noi. I lettori definiscono Tolstoj un gigante non perché altri scrittori siano dei nani, ma perché ha sempre esattamente la nostra statura,** cammina esattamente al nostro stesso passo anziché sorpassarci in lontananza come fanno altri.

E in questo contesto, è curioso notare che benché Tolstoj, costantemente consapevole della propria personalità, s'intrometta costantemente nella vita dei suoi personaggi e si rivolga costantemente al lettore — è curioso notare che in quei grandi capitoli che sono i suoi capolavori l'autore diventa invisibile, raggiungendo così quell'imparzialità ideale che Flaubert chiedeva con tanta violenza agli scrittori: essere invisibili ed essere dappertutto, come Dio nel Suo universo. Abbiamo così ogni tanto la sensazione che il romanzo di Tolstoj scriva se stesso, sia prodotto dalla propria materia, dal proprio soggetto, non da una particolare persona che muove la penna da sinistra a destra e poi torna indietro e cancella una parola e riflette e si gratta il mento attraverso la barba.***

Come ho già detto, nei romanzi di Tolstoj l'intromissione dell'ideologo nel terreno dell'artista non è sempre ben definita. È difficile districare il ritmo della predica dal ritmo delle riflessioni di questo o quel personaggio. Ma a volte, anzi piuttosto

* «Queste particolarissime sensazioni di realtà, di carne e di sangue, di personaggi che vivono realmente, che vivono per virtù propria, questo senso di vitalità è soprattutto dovuto al fatto che Tolstoj possedeva la capacità inimitabile di andare a tempo con noi; tanto che se immaginiamo una creatura di qualche altro sistema solare che fosse curiosa di conoscere la nostra idea del tempo, il modo migliore per spiegargliela sarebbe farle leggere un romanzo di Tolstoj — in russo, o per lo meno nella *mia* traduzione e con i miei commenti». Brano soppresso da VN da questa sezione. (*n.d.c.*)

** «Lo scrittore russo Bunin mi raccontò che, la prima volta che andò a trovare Tolstoj, mentre lo stava aspettando rimase quasi sconvolto nel vedere comparire improvvisamente dalla porticina un ometto anziché il gigante che aveva involontariamente immaginato. Io stesso ho visto coi miei occhi quel vecchietto. Ero bambino e ricordo vagamente mio padre che stringeva la mano a un tale incontrato all'angolo di una strada, e che mi disse poi, quando riprendemmo la passeggiata: "Quello era Tolstoj"». Brano che VN ha soppresso da questa edizione. (*n.d.c.*)

*** VN continuava, ma successivamente cancellava, «e poi s'arrabbia con la moglie, Sof'ja Andreevna, rea di aver fatto entrare un visitatore importuno nella stanza vicina». (*n.d.c.*)

spesso, quando si susseguono pagine e pagine che sono decisamente ai margini del racconto, per dirci cosa *noi* dovremmo pensare e cosa pensa *Tolstoj* della guerra, del matrimonio o dell'agricoltura — allora l'incanto si spezza e le persone deliziosamente familiari che ci sedevano intorno, partecipando alla nostra vita, vengono sottratte alla nostra presenza e la porta si chiude a chiave per non più riaprirsi fin quando il solenne scrittore non ha assolutamente finito quel pesante periodo in cui ci spiega e ci rispiega le sue idee sul matrimonio o su Napoleone o sulla coltivazione dei campi, oppure le sue opinioni etiche e religiose.

Per esempio, i problemi agricoli discussi nel libro, specie quando si parla dell'attività di Levin, sono estremamente tediosi per i lettori in lingua straniera, e io non mi aspetto che voi studiate la situazione con un minimo d'approfondimento. Artisticamente Tolstoj ha sbagliato dedicando tante pagine a queste faccende, soprattutto perché tendono a diventare antiquate e sono legate a un certo periodo storico e alle idee personali di Tolstoj che col tempo cambiarono. L'agricoltura degli anni settanta del XIX secolo non ci dà il brivido eterno delle emozioni e delle motivazioni di Anna o di Kitty. Molti capitoli sono dedicati alle elezioni di vari amministratori provinciali. I proprietari terrieri, attraverso un organismo chiamato *zemstvo*, cercavano di mettersi in contatto con i contadini e di aiutare i contadini (e se stessi) creando più scuole, ospedali migliori, macchinari più efficienti ecc. Ne facevano parte proprietari terrieri di vario genere: i conservatori, i reazionari, consideravano ancora i contadini come servi della gleba — benché fossero stati ufficialmente emancipati da più di un decennio — mentre i liberali, i progressisti volevano realmente migliorare la situazione facendo in modo che i contadini divenissero partecipi degli interessi dei proprietari e aiutandoli a tal fine a diventare più ricchi, più sani e più istruiti.

Non è mia abitudine parlare d'intrecci, ma nel caso di *Anna Karenina* farò un'eccezione perché l'intreccio è fondamentalmente un intreccio morale, un groviglio di tentacoli etici, e ci occorre esplorarlo prima di poter gustare il romanzo a un livello più alto.

Anna, una delle più attraenti eroine della narrativa mondiale, è una donna giovane, bella e fondamentalmente buona ed è una

donna fondamentalmente condannata. Data in sposa giovanissima, da una zia piena di buone intenzioni, a un promettente funzionario con una splendida carriera burocratica, Anna vive soddisfatta negli ambienti più scintillanti dell'alta società di Pietroburgo. Adora il figlioletto, rispetta il marito di venti anni più vecchio di lei e la sua natura vivace e ottimistica gode di tutti i piaceri superficiali che la vita le offre.

Quando conosce Vronskij, in occasione di un viaggio a Mosca, se ne innamora profondamente. Questo amore trasforma tutto ciò che la circonda; ora vede ogni cosa in una luce differente. C'è l'episodio famoso, alla stazione di Pietroburgo, quando Karenin viene a prenderla al suo ritorno da Mosca e lei all'improvviso s'accorge delle dimensioni e della fastidiosa convessità delle sue orecchie grandi e brutte. Non le aveva mai notate perché non lo aveva mai guardato con occhio critico; era stato per lei una delle cose accettate della vita, che comprendevano anche la sua stessa vita. Ma ora tutto è cambiato. La passione per Vronskij è un potentissimo riflettore che fa apparire il suo mondo di prima un paesaggio morto su un pianeta morto.

Anna non è solo una donna e non è solo uno splendido esemplare di femminilità, è una creatura con una piena, compatta e importante natura morale; tutto in lei è significativo e rilevante, e ciò vale anche per il suo amore. Non può accontentarsi, come un altro personaggio del libro, la principessa Betsy, di una relazione clandestina. La sua natura sincera e appassionata rende impossibili la dissimulazione e la segretezza. Non è Emma Bovary, una sognatrice di provincia, una nevrotica donnetta che passa strisciando lungo mura cadenti per raggiungere i letti di amanti intercambiabili. Anna dona a Vronskij l'intera sua vita, acconsente a separarsi dal figlioletto adorato — nonostante lo strazio che le costa non vederlo più — e va a vivere con lui prima in Italia, poi nella casa di campagna di Vronskij nella Russia centrale, anche se questa relazione, ormai di dominio pubblico, la bolla come donna immorale agli occhi del suo ambiente immorale. (Si può dire in un certo senso che ha messo in atto il sogno di Emma di fuggire con Rodolphe, ma per Emma non sarebbe stato uno strazio separarsi da *suo* figlio, e nel caso di questa donnetta non ci sarebbero state complicazioni morali). Infine, Anna e Vronskij tornano in città. E lei scandalizza quella società ipocrita non tanto per la sua relazione amorosa ma per l'aperta sfida alle convenzioni sociali.

Mentre Anna sostiene l'urto della collera della società e viene

sprezzata e snobbata, insultata e messa al bando, Vronskij, essendo un uomo — un uomo non molto profondo e in nessun senso un uomo dotato, ma un uomo alla moda, diciamo — Vronskij non è toccato dallo scandalo: riceve inviti, va dappertutto, incontra i vecchi amici, viene presentato a donne apparentemente per bene che non rimarrebbero neppure un secondo in una stanza in cui fosse presente la disonorata Anna. Vronskij ama ancora Anna, ma a volte gli fa piacere tornare nel mondo dei divertimenti e della moda, e comincia ogni tanto ad approfittare dei suoi vantaggi. Anna interpreta erroneamente certe futili infedeltà come un calo della sua temperatura amorosa. Sente che non gli basta più l'affetto che lei gli dà, che potrebbe perderlo.

Vronskij, uomo ottuso e di mediocre intelligenza, non sopporta questa gelosia e sembra quindi confermare i suoi sospetti.* Spinta alla disperazione dalla melma e dal disordine in cui si sta dibattendo la sua passione, Anna una domenica sera di maggio si getta sotto un treno merci. Vronskij si rende conto troppo tardi di ciò che ha perduto. Ma, un po' troppo opportunamente per lui e per Tolstoj, sta per scoppiare la guerra con la Turchia — siamo nel 1876 — ed egli parte per il fronte con un battaglione di volontari. È probabilmente la sola trovata scorretta del romanzo, scorretta perché troppo facile, troppo comoda.

Una vicenda parallela, che si sviluppa secondo linee apparentemente indipendenti, è quella del fidanzamento e del matrimonio di Levin con la principessa Kitty Ščerbackaja. Levin, nel quale più che in ogni altro suo personaggio maschile Tolstoj ritrasse se stesso, è un uomo con ideali morali, con una coscienza con la C maiuscola. La coscienza non gli dà requie. È molto diverso da Vronskij. Vronskij vive solo per soddisfare i propri impulsi; Vronskij, prima di incontrare Anna, ha condotto una vita convenzionale: persino in amore gli va benissimo sostituire agli ideali etici le convenzioni del proprio ambiente. Levin è invece un uomo che ritiene suo dovere capire con intelligenza il mondo che lo circonda e costruirsi un posto al suo interno. Perciò la sua natura è costantemente in evoluzione, ed egli cresce spiritualmente per tutto il romanzo, verso quegli ideali religiosi che in quell'epoca Tolstoj stava maturando.

* VN mise tra parentesi, per ripensarci, ma non cancellò: «Ovviamente è una persona incomparabilmente più civile del signor Rodolphe, il rozzo amante di Emma; ci sono però momenti, durante le scenate dell'amante, in cui sembra essere mentalmente pronto a dirle: "Stai perdendo il tuo tempo, cara la mia ragazza"». (*n.d.c.*)

Intorno a questi personaggi principali, se ne muovono tanti altri. Stiva (Stepan) Oblonskij, lo spensierato e inetto fratello di Anna; sua moglie Dolly (Darija), nata Ščerbackij, una donna gentile, seria e paziente, in un certo senso una delle donne ideali di Tolstoj, perché ha altruisticamente dedicato la vita ai figli e all'inefficiente marito; e c'è il resto della famiglia Ščerbackij, una delle più aristocratiche casate di Mosca; e la madre di Vronskij; e tutta una galleria di membri dell'alta società di Pietroburgo. La società di Pietroburgo era molto differente da quella di Mosca, poiché Mosca era la vecchia città cordiale, semplice, flaccida, patriarcale e Pietroburgo la capitale sofisticata, fredda, formale, elegante e relativamente giovane, dove, una trentina d'anni dopo, sarei nato io. E naturalmente c'è anche Karenin, Karenin il marito, un uomo arido e integro, crudele nella sua virtù puramente teorica, il modello del funzionario pubblico, il burocrate filisteo che accetta volentieri la pseudomoralità dei suoi amici, un ipocrita e un tiranno. In certi momenti è capace di un buon impulso, di un gesto gentile, ma ben presto lo dimentica e lo sacrifica a considerazioni di carriera. Al capezzale di Anna, quando lei è molto malata dopo aver portato in grembo il figlio di Vronskij ed è convinta di esser vicina a morire (cosa che però non avviene), Karenin perdona Vronskij e gli prende una mano con un autentico sentimento di umiltà cristiana e di generosità. Tornerà in seguito alla sua personalità gelida e sgradevole, ma per un attimo la vicinanza della morte illumina la scena e Anna inconsciamente lo ama quanto ama Vronskij: entrambi si chiamano Aleksej, entrambi, come compagni innamorati, se la spartiscono nel suo sogno. Ma questo senso di sincerità e di gentilezza non dura molto, e quando Karenin tenta di ottenere il divorzio — questione per lui non molto rilevante ma che per Anna cambierebbe tutto — e si trova di fronte alla necessità di sottomettersi a sgradevoli complicazioni per poterlo avere, rinuncia tranquillamente e rifiuta di fare altri tentativi, indifferente a ciò che il suo rifiuto può significare per Anna. Riesce inoltre a trovare soddisfazioni nel proprio perbenismo.

Pur essendo una delle maggiori storie d'amore della letteratura mondiale, *Anna Karenina* non è ovviamente soltanto il romanzo d'un'avventura. Profondamente interessato alle questioni morali, Tolstoj si preoccupava eternamente di problemi impor-

tanti per l'intera umanità di tutti i tempi. Ora in *Anna Karenina* c'è un problema morale, ma non è quello che può leggervi un lettore frettoloso. La morale non è certamente che Anna, avendo commesso adulterio, deve pagare per questo (che in un certo senso si può dire sia, in fondo in fondo, la morale di *Madame Bovary*). Non lo è per ovvie ragioni: se Anna fosse rimasta con Karenin e avesse abilmente nascosto al mondo la sua relazione, non avrebbe dovuto pagarla prima con la felicità e poi con la vita. Anna non è stata punita per i suoi peccati (per questi avrebbe potuto cavarsela) né per aver violato le convenzioni di una società, molto provvisorie come tutte le convenzioni e senza alcun rapporto con le esigenze eterne della moralità. Qual è allora il «messaggio» morale che Tolstoj ci ha trasmesso in questo romanzo? Possiamo comprenderlo meglio se guardiamo il resto del libro e facciamo un confronto tra la storia Vronskij-Anna e la storia Levin-Kitty. Il matrimonio di Levin si fonda su una concezione metafisica, e non soltanto fisica, dell'amore, sulla disponibilità al sacrificio, sul rispetto reciproco. L'unione tra Anna e Vronskij si fonda soltanto sull'amore carnale, ed è qui la sua condanna.

Può sembrare, a prima vista, che Anna sia stata punita dalla società per essersi innamorata di un uomo che non era suo marito. Ma una «morale» del genere sarebbe ovviamente del tutto «immorale» e per niente artistica, incidentalmente, perché, in quella stessa società, altre signore eleganti avevano tutte le relazioni che volevano ma le avevano in segreto, coperte da un velo impenetrabile. (Ricordate il velo azzurro di Emma nella sua cavalcata con Rodolphe e il suo velo nero nell'appuntamento a Rouen con Léon). Ma la schietta sventurata Anna non porta il velo dell'inganno. Le leggi della società sono temporanee; quelle che interessano a Tolstoj sono le eterne esigenze della moralità. Arriviamo così alla vera tesi da lui sostenuta: l'amore non può essere soltanto carnale perché così è egoistico, e quindi distrugge invece di creare. E questo è peccaminoso. Per esprimere questa tesi con la maggior chiarezza artistica possibile, Tolstoj, in un flusso di straordinaria immaginazione dipinge e accosta, in vivido contrasto, due amori: l'amore carnale della coppia Vronskij-Anna (che si dibattono tra emozioni sensualmente ricche, ma catastrofiche e spiritualmente sterili) e dall'altra parte l'autentico amore cristiano, come lo definiva Tolstoj, della coppia Levin-Kitty, anch'esso con tutte le ricchezze della sensualità, ma equilibrato e armonioso nella pura atmosfera della responsabilità, della tenerezza, della verità e delle gioie familiari.

Un'epigrafe biblica: A me la vendetta, io farò ragione (dice il Signore). (*Romani*, 12.19).

Quali sono le implicazioni? Prima: la società non aveva il diritto di giudicare Anna; seconda: Anna non aveva il diritto di punire Vronskij con il suo suicidio vendicativo.

Joseph Conrad, un romanziere inglese d'origine polacca, in una lettera a Edward Garnett, una specie di scrittore, del 10 giugno 1902, diceva: «Mi ricordi affettuosamente a sua moglie la cui traduzione di Karenina è splendida. Del libro in sé non ho una grande opinione, e quindi il suo merito splende ancor più luminoso». Non perdonerò mai a Conrad questa battuta. In realtà la traduzione Garnett è assai mediocre.

Cercheremmo invano nelle pagine di *Anna Karenina* i sottili passaggi di Flaubert, all'interno dei singoli capitoli, da un personaggio all'altro. La struttura di *Anna Karenina* è più convenzionale, benché il libro sia di venti anni posteriore a *Madame Bovary*. Le conversazioni tra personaggi che parlano di altri personaggi, e le manovre dei personaggi intermedi che determinano gli incontri tra i protagonisti — sono i metodi semplici e a volte un po' spicci che usa Tolstoj. Ancor più spicci sono i suoi bruschi passaggi da un capitolo all'altro con modifica della scenografia.

Il romanzo consiste di otto parti, e ognuna comprende in media una trentina di capitoletti di quattro pagine. Tolstoj si pone il compito di seguire due linee principali — la Levin-Kitty e la Vronskij-Anna, ma c'è una terza linea, subordinata e intermedia, la Oblonskij-Dolly, che ha un ruolo assai particolare nella struttura perché collega in vari modi le due maggiori. Stepan Oblonskij e Dolly esistono come intermediari nei rapporti tra Levin e Kitty e tra Anna e il marito. Inoltre, per tutta l'esistenza da scapolo di Levin, si traccia un sottile parallelo tra Dolly Oblonskaja e l'ideale che ha in mente Levin della madre dei propri figli e che si realizzerà in Kitty. Si dovrebbe anche notare che per Dolly è affascinante parlar di bambini con una contadina come è altrettanto affascinante per Levin parlare d'agricoltura coi contadini.

L'azione del libro inizia nel febbraio 1872 e prosegue sino al luglio 1876: in tutto quattro anni e mezzo. Si sposta da Mosca a Pietroburgo e fa la spola fra quattro residenze di campagna

(poiché anche la casa di campagna vicino a Mosca della contessa Vronskaja ha una sua parte, anche se non ci veniamo mai condotti).

La prima parte del romanzo ha come soggetto principale la crisi della famiglia Oblonskij, con la quale comincia il libro, e come soggetto secondario il triangolo Kitty-Levin-Vronskij.

I due soggetti, i due grandi temi — l'adulterio di Oblonskij e lo strazio di Kitty quando Anna pone fine alla sua infatuazione per Vronskij* — introducono il tema tragico Vronskij-Anna che non sarà risolto con la stessa facilità dei problemi tra Oblonskij e Dolly o dell'amarezza di Kitty. Dolly perdona presto il suo volubile marito per il bene dei loro cinque figli e perché lo ama, e perché Tolstoj ritiene che due persone sposate con figli siano eternamente unite dalla legge divina. Due anni dopo aver sofferto per Vronskij, Kitty sposa Levin e inizia quello che per Tolstoj è un matrimonio perfetto. Anna invece, che diventa l'amante di Vronskij dopo dieci mesi di corteggiamento, Anna vedrà la distruzione della sua vita familiare e si ucciderà quattro anni dopo l'inizio del libro.

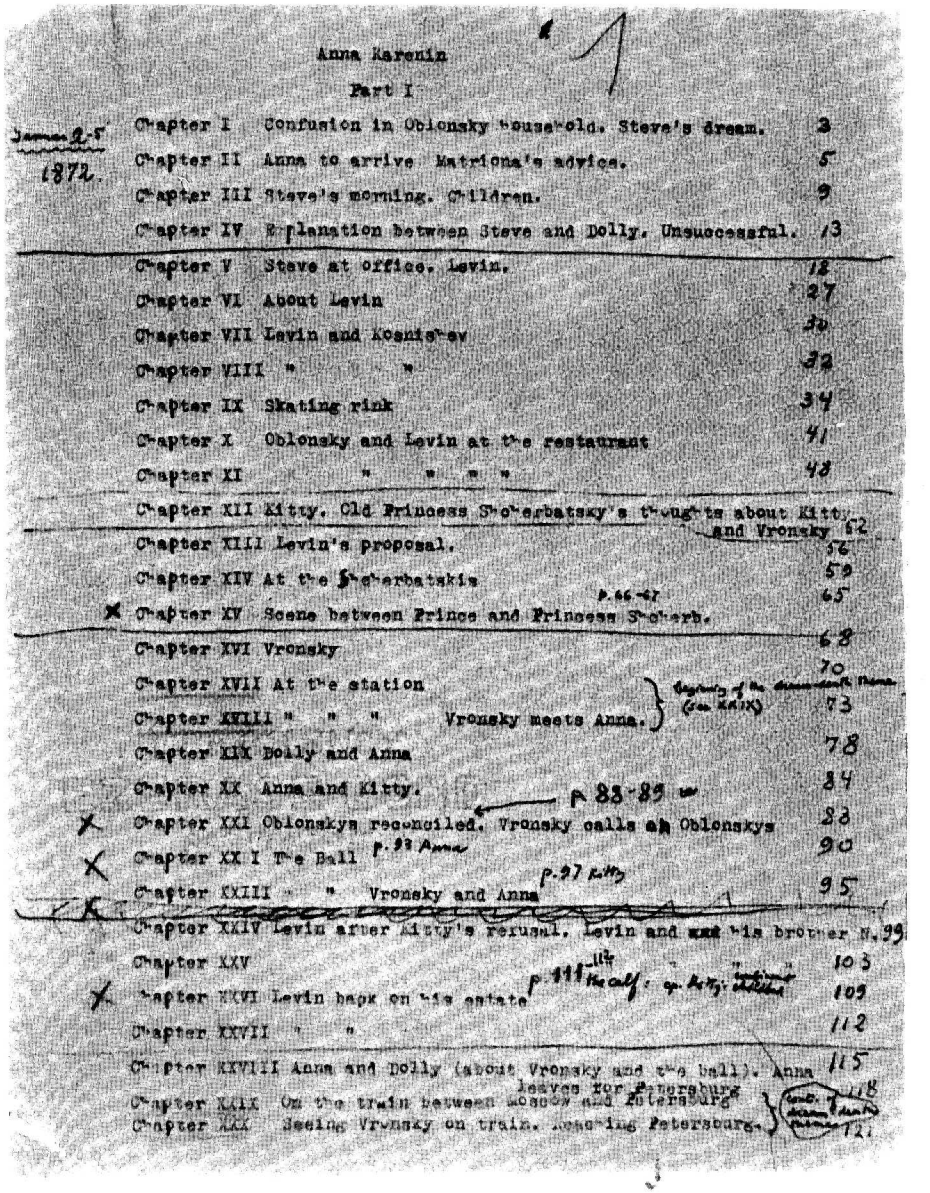
«Tutte le famiglie felici sono simili tra loro, ogni famiglia infelice è infelice a modo suo.

«Tutto era in scompiglio in casa** Oblonskij. La moglie aveva scoperto che il marito intratteneva una relazione con la governante francese che era stata in casa loro, e aveva dichiarato al marito di non poter più vivere nella stessa casa con lui. Questa situazione durava già da più di due giorni ed era avvertita in modo doloroso dai coniugi e da tutti i membri della famiglia, nonché dai domestici. Tutti i membri della famiglia e i domestici sentivano che la loro convivenza non aveva più senso, e che persone riunite dal caso in una locanda qualsiasi erano più legate fra loro che non essi, familiari e domestici degli Oblonskij. La moglie non usciva dalle sue stanze; il marito non era in casa da più di due giorni. I bambini correvano abbandonati per la casa; la governante inglese aveva litigato con l'economa e scritto un biglietto a un'amica, pregandola di cercarle un nuovo posto; il cuoco se n'era andato già il giorno prima durante il pranzo; la sguattera e il cocchiere si erano licenziati.

«Il terzo giorno dopo la lite, il principe Stepan Arkadič Oblonskij — Stiva, com'era chiamato in società — si svegliò alla solita ora, e cioè alle otto del

* In una frase, successivamente eliminata, VN aggiunge: «Bisognerebbe notare che Anna, la quale con saggezza e con grazia determina la riconciliazione, e compie quindi una buona azione, commette nello stesso tempo una cattiva azione seducendo Vronskij e troncando il suo flirt con Kitty». (*n.d.c.*)

** Tolstoj ci dà deliberatamente sin dalla prima pagina la chiave, la traccia: il tema della casa. Questa frase è tratta da una pagina d'appunti per l'inizio di questa sezione. (*n.d.c.*)


Anna Karenin

Part I

Chapter I Confusion in Oblonsky household. Steve's dream. 3
Chapter II Anna to arrive Matriona's advice. 5
Chapter III Steve's morning. Children. 9
Chapter IV Explanation between Steve and Dolly. Unsuccessful. 13
Chapter V Steve at office. Levin. 18
Chapter VI About Levin 27
Chapter VII Levin and Kosnishev 30
Chapter VIII " " 32
Chapter IX Skating rink 34
Chapter X Oblonsky and Levin at the restaurant 41
Chapter XI " " " " 48
Chapter XII Kitty. Old Princess Sherbatsky's thoughts about Kitty and Vronsky 52
Chapter XIII Levin's proposal. 56
Chapter XIV At the Sherbatskis 59
Chapter XV Scene between Prince and Princess Sherb. 65
Chapter XVI Vronsky 68
Chapter XVII At the station 70
Chapter XVIII " " " Vronsky meets Anna. 73
Chapter XIX Dolly and Anna 78
Chapter XX Anna and Kitty. 84
Chapter XXI Oblonskys reconciled. Vronsky calls on Oblonskys 88
Chapter XXII The Ball 90
Chapter XXIII " " Vronsky and Anna 95
Chapter XXIV Levin after Kitty's refusal. Levin and his brother N. 99
Chapter XXV 103
Chapter XXVI Levin back on his estate 109
Chapter XXVII " " 112
Chapter XXVIII Anna and Dolly (about Vronsky and the ball). Anna leaves for Petersburg 115
Chapter XXIX On the train between Moscow and Petersburg 118
Chapter XXX Seeing Vronsky on train. Reaching Petersburg. 121

Lo schema della trama nella prima parte di Anna Karenina.

mattino, non però nella camera da letto della moglie ma nel suo studio, sul divano di marocchino. Rigirò il corpo pieno e ben curato sulle molle del divano, come se desiderasse addormentarsi di nuovo a lungo, abbracciò forte il cuscino e vi schiacciò sopra la guancia; ma d'un tratto balzò su, si sedette sul divano e aprì gli occhi.

«"Già, già, com'era?" pensò ricordando il sogno. "Sì, com'era? Ah, ecco! Alabin dava un pranzo a Darmstadt [*in Germania*]; no, non a Darmstadt, qualcosa d'americano. Sì, ma Darmstadt, là, era in America. Sì, Alabin dava un pranzo sui tavoli di vetro, sì, e i tavoli cantavano: *Il mio tesoro*, anzi nemmeno *Il mio tesoro*, ma qualcosa di meglio, e c'erano poi certe piccole caraffe, e anch'esse erano donne"».[1]

Il sogno di Stiva è una di quelle ricostruzioni illogiche frettolosamente compiute dal produttore del sogno. Non dovete pensare che i tavoli fossero solo coperti di vetro — ma fatti completamente di vetro. Le caraffe da vino, di cristallo, cantano con voci italiane, e contemporaneamente queste melodiose caraffe sono delle donne — per una di quelle combinazioni sintetiche cui ricorre spesso la gestione amatoriale dei nostri sogni. È un sogno piacevole, talmente piacevole, di fatto, da risultare in contrasto con la realtà. Stiva non si sveglia nel suo letto coniugale ma nell'esilio del suo studio. Non è però questo il punto più interessante. Il punto interessante è che la sua natura spensierata, trasparente, libertina, epicurea, viene abilmente descritta dall'autore attraverso le immagini di un sogno. È così che viene presentato Oblonskij: lo presenta un sogno. E c'è un altro punto: questo sogno con le donnine che cantano è molto diverso da quello su un omino borbottante che faranno sia Vronskij sia Anna.

Continuiamo ora la nostra inchiesta sulle impressioni che contribuiscono a formare un certo sogno che Vronskij e Anna faranno in una parte successiva del libro. La più rilevante coincide con l'arrivo di lei a Mosca e il suo primo incontro con Vronskij.

«Il giorno dopo, alle undici del mattino, Vronskij andò alla stazione della ferrovia di Pietroburgo, ad accogliere la madre, e la prima persona nella quale s'imbatté sui gradini della grande scalinata fu Oblonskij, che con lo stesso treno aspettava sua sorella. [*La quale veniva per conciliare Stiva con la moglie.*]

«"Ah! Vostra Eccellenza!" gridò Oblonskij. "Per chi sei qui?"

«"Per la mamma", rispose Vronskij [...] "E tu chi aspetti?" domandò.

«"Io? Una bella donna", disse Oblonskij.

«"Ah, così!"

«"*Honny soit qui mal y pense.* Mia sorella Anna."

«"Ah, la moglie di Karenin?" disse Vronskij.

«"Di certo la conosci, vero?"

«"Credo di conoscerla. O forse no... Davvero non me ne ricordo", rispose Vronskij in modo distratto, al nome di Karenin, immaginando confusamente qualcosa di presuntuoso e di noioso.

«"Ma Aleksej Aleksandrovič, il mio famoso cognato, di sicuro lo conosci [...]."

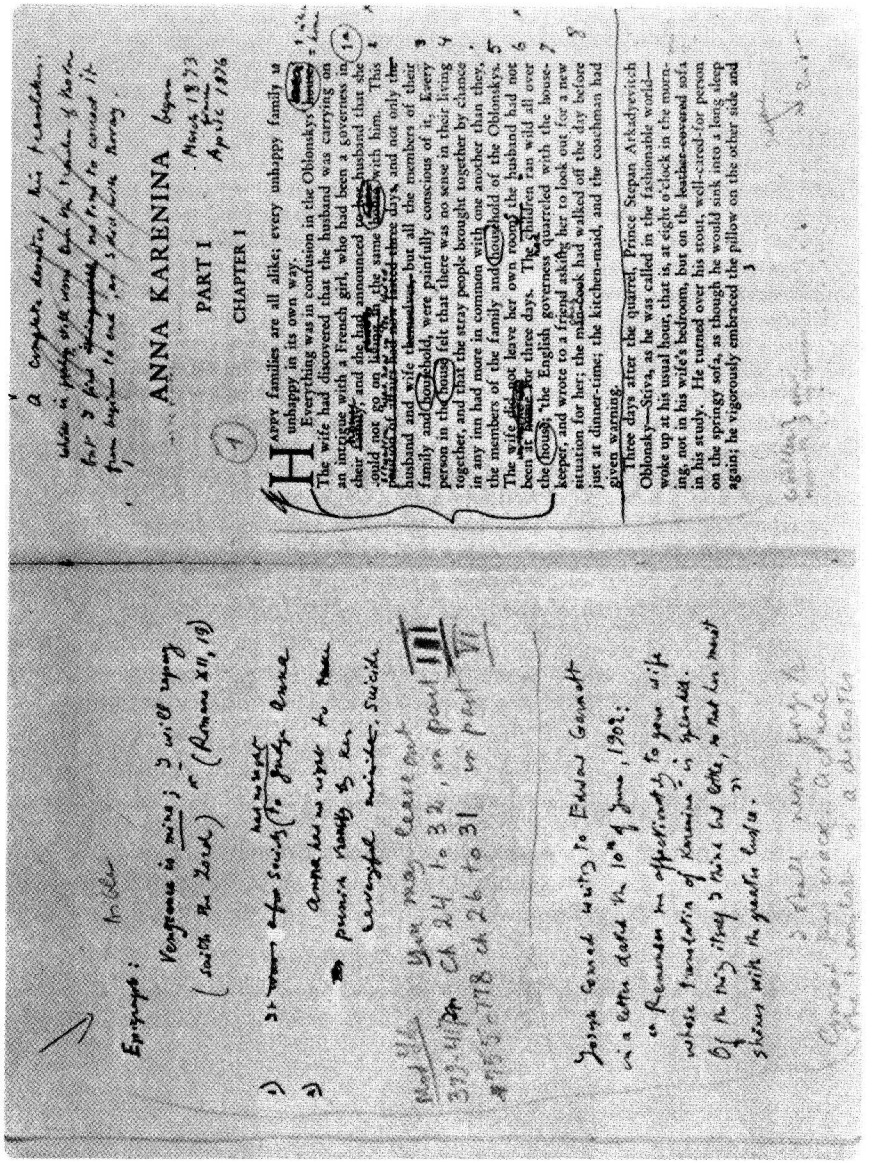
«"Vuoi dire che lo conosco di fama e di vista. So che è intelligente, erudito, qualcosa di divino... Ma sai, questo non è nella mia... *not in my line* [*non è nel mio stile*]", disse Vronskij»...[2]

«Vronskij seguì il capotreno nella carrozza e, all'ingresso dello scompartimento [*dove viaggiava sua madre*], si fermò per cedere il passo alla signora che ne usciva. Con il tatto abituale dell'uomo di mondo, un solo sguardo all'aspetto di quella signora bastò a Vronskij per stabilirne l'appartenenza all'alta società. Si scusò e fece per entrare nello scompartimento, ma sentì il bisogno di darle un'altra occhiata: non perché fosse molto bella, non per l'eleganza e la grazia modesta che erano palesi in tutta la sua figura, ma perché nell'espressione del viso attraente, quando gli era passata accanto, c'era qualcosa di particolarmente carezzevole e tenero. Quando si voltò a guardarla, anche lei volse il capo. I suoi occhi grigi, scintillanti, che parevano scuri a causa dei folti sopaccigli, si fermarono in modo amichevole e attento sul viso di lui, come se essa lo riconoscesse, ma poi si portarono subito alla folla che s'avvicinava, come per cercare qualcuno. In quel breve sguardo Vronskij riuscì a notare una vivacità contenuta che guizzava sul viso e si librava fra gli occhi scintillanti e un sorriso appena percettibile che increspava le labbra vermiglie. Come se ci fosse in lei qualcosa che sovrabbondava [*e che si esprimeva*], al di fuori della sua volontà, ora nello scintillio degli occhi, ora nel sorriso. Volutamente lei spense la luce negli occhi, ma essa continuava a risplendere contro il suo volere nel sorriso appena percettibile».[3]

La madre di Vronskij, che ha viaggiato con questa signora (che è poi Anna) le presenta il figlio. Arriva Oblonskij. Poi, mentre scendono tutti assieme, c'è un trambusto. (Rodolphe vede Emma per la prima volta davanti a un catino pieno di sangue. E anche Vronskij e Anna s'incontrano davanti al sangue).

«... si videro passar vicino di corsa alcune persone con le facce spaventate. Passò di corsa anche il capostazione con il suo berretto di colore inconsueto [*nero e rosso*]. Evidentemente era successo qualcosa d'insolito».[4]

Scoprono in seguito che un guardiano della stazione, ubriaco o troppo imbacuccato per difendersi dal freddo tagliente, non ha sentito il treno che usciva a marcia indietro dalla stazione e ne è stato schiacciato. Anna chiede se si può far qualcosa per la vedova della vittima — che lascia una famiglia numerosa —. Vronskij le scocca subito un'occhiata e dice a sua madre che tornerà tra un minuto. Scopriamo poi che ha dato 200 rubli alla



ANNA KARENINA begun March 1873 April 1876

PART I

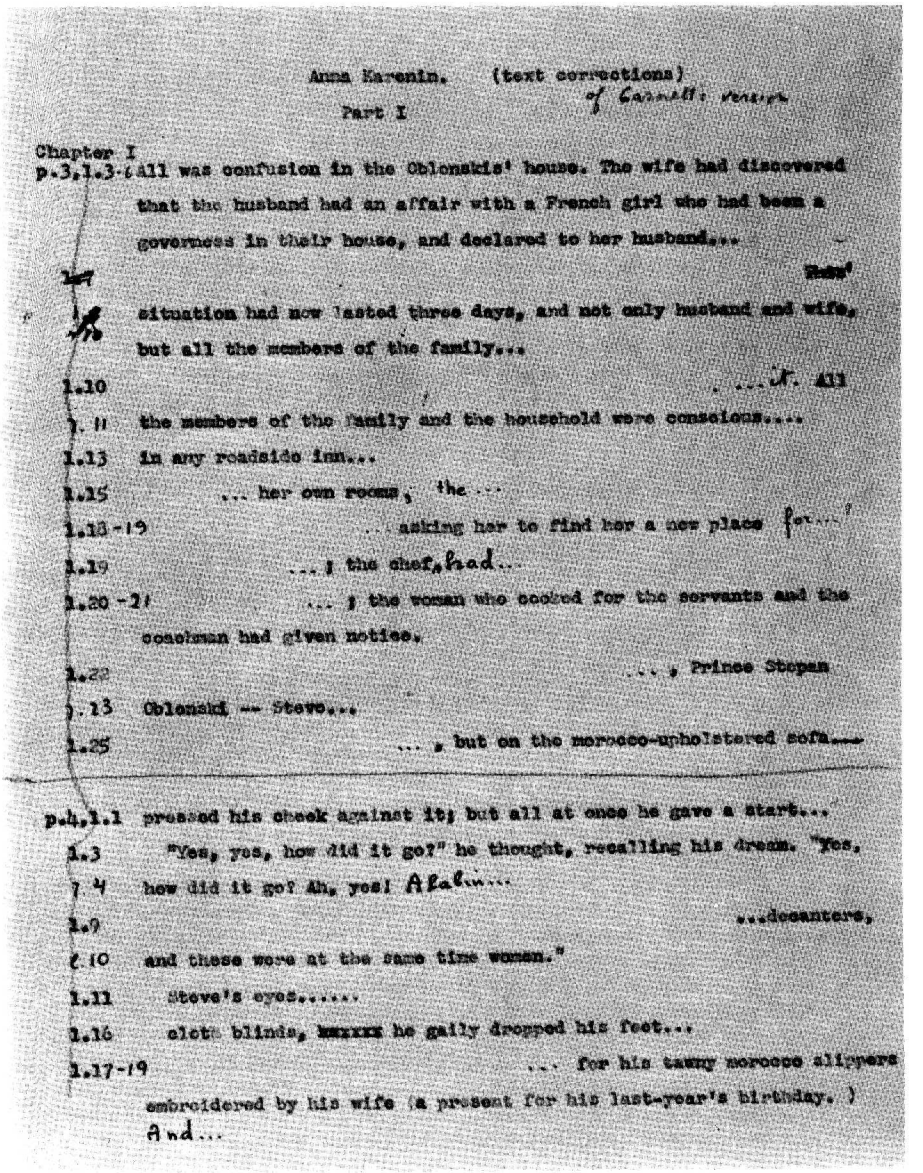
CHAPTER I

HAPPY families are all alike; every unhappy family is unhappy in its own way.

Everything was in confusion in the Oblonskys' house. The wife had discovered that the husband was carrying on an intrigue with a French girl, who had been a governess in their house, and she had announced to her husband that she could not go on living in the same house with him. This state of affairs had now lasted three days, and not only the husband and wife themselves, but all the members of their family and household, were painfully conscious of it. Every person in the house felt that there was no sense in their living together, and that the stray people brought together by chance in any inn had more in common with one another than they, the members of the family and household of the Oblonskys. The wife did not leave her own room, the husband had not been at home for three days. The children ran wild all over the house; the English governess quarreled with the housekeeper, and wrote to a friend asking her to look out for a new situation for her; the male cook had walked off the day before just at dinner-time; the kitchen-maid, and the coachman had given warning.

Three days after the quarrel, Prince Stepan Arkadyevich Oblonsky—Stiva, as he was called in the fashionable world—woke up at his usual hour, that is, at eight o'clock in the morning, not in his wife's bedroom, but on the leather-covered sofa in his study. He turned over his stout, well-cared-for person on the springy sofa, as though he would sink into a long sleep again; he vigorously embraced the pillow on the other side and

Le prime pagine della copia di Anna Karenina *usata da Nabokov per le sue lezioni.*



Anna Karenin. (text corrections)

Part I

Chapter I

p.3,l.3-4 all was confusion in the Oblonskis' house. The wife had discovered that the husband had an affair with a French girl who had been a governess in their house, and declared to her husband...

l.7 situation had now lasted three days, and not only husband and wife, but all the members of the family...

l.10 ...it. All

l.11 the members of the family and the household were conscious....

l.13 in any roadside inn...

l.15 ... her own rooms, the ...

l.18-19 ... asking her to find her a new place for...

l.19 ... ; the chef, had...

l.20-21 ... ; the woman who cooked for the servants and the coachman had given notice.

l.22 ... , Prince Stepan

l.23 Oblonski -- Steve...

l.25 ... , but on the morocco-upholstered sofa...

p.4,l.1 pressed his cheek against it; but all at once he gave a start...

l.3 "Yes, yes, how did it go?" he thought, recalling his dream. "Yes,

l.4 how did it go? Ah, yes! Alabin...

l.9 ...decanters,

l.10 and these were at the same time woman."

l.11 Steve's eyes.....

l.16 cloth blinds, he gaily dropped his feet...

l.17-19 ... for his tawny morocco slippers embroidered by his wife (a present for his last-year's birthday.)

And...

*Le correzioni apportate da Nabokov alle prime pagine dell'*Anna Karenina *tradotta da Garnett.*

famiglia del morto. (Notate l'uomo imbacuccato che è rimasto schiacciato. Notate che questa morte crea una sorta di legame tra Anna e Vronskij. Avremo bisogno di tutti questi ingredienti quando parleremo poi dei loro sogni gemelli).

«La gente che usciva faceva ancora commenti su ciò che era successo. "Ecco una morte terribile!" disse un signore, passando vicino. "Dicono che sia stato tagliato in due". "Io penso al contrario che sia la migliore, istantanea", osservò un altro [*e Anna lo nota*]. "Chissà poi perché non prendono provvedimenti", disse un terzo.

«La Karenina salì in carrozza e Stepan Arkadič vide con stupore che le sue labbra tremavano e che tratteneva a stento le lacrime. "Che cos'hai, Anna?" domandò [...]. "È un brutto presagio", disse lei. "Che stupidaggini", disse Stepan Arkadič».[5]

E continua esprimendo la propria gioia per il suo arrivo.

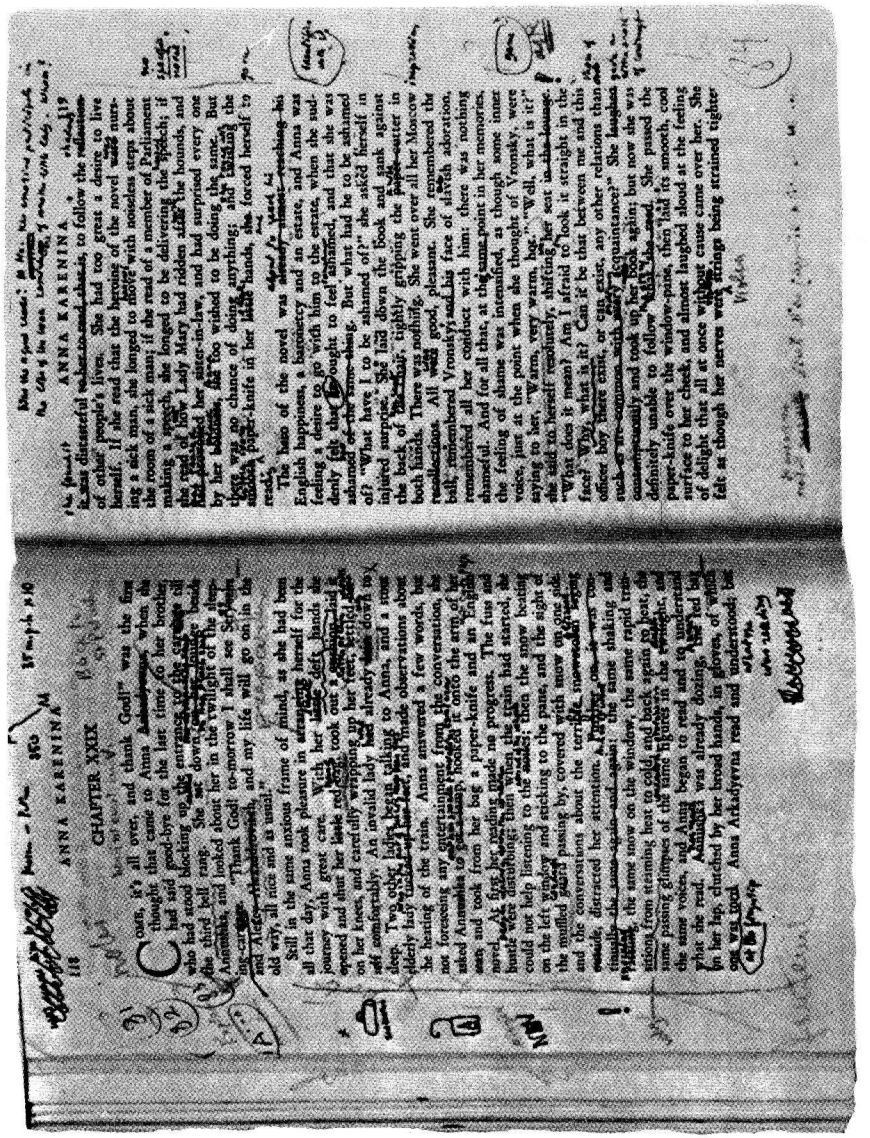
Le altre sensazioni importanti che confluiranno nel sogno arrivano dopo. Anna ha reincontrato Vronskij al ballo e ha danzato con lui — ma per il momento non è successo altro. Ora sta tornando a Pietroburgo, dopo aver riconciliato Dolly e suo fratello Stiva.

«"Ebbene, tutto è finito e sia lodato Iddio!" [*alludendo al suo interesse per Vronskij*] fu il primo pensiero che venne ad Anna Arkadevna quando ebbe salutato per l'ultima volta il fratello, che sino al terzo segnale le aveva sbarrato con la sua persona l'ingresso nella vettura. Si sedette sul divano accanto ad Annuška [*la sua cameriera*] e si voltò a guardare nella penombra del [*cosiddetto*] vagone letto. "Grazie a Dio, domani vedrò Serëža e Aleksej Aleksandrovič, e ricomincerà la mia vecchia, buona e solida vita".

«Sempre in quello stato d'animo di tensione in cui s'era trovata per tutto il giorno, Anna si sistemò con cura e piacere per il viaggio; con le sue piccole mani abili aprì e richiuse il sacchetto rosso, tirò fuori un piccolo cuscino, se lo mise sulle ginocchia e, avvolte con cura le gambe, s'accomodò tranquillamente. Una signora malata si metteva già a letto. Due altre signore presero a conversare con lei, e una grassa vecchia andava avvolgendosi le gambe e faceva osservazioni sul riscaldamento [*un grosso problema con quella stufa in mezzo e tutti quegli spifferi di gelo*]. Anna rispose alcune parole alle signore, ma, prevedendo una conversazione non interessante, pregò Annuška di tirar fuori la lanterna da viaggio, l'appese al bracciolo della poltrona e tolse dalla sua borsa il tagliacarte e un romanzo inglese [*con le pagine non ancora tagliate*]. In un primo tempo non riuscì a leggere. Dapprima la disturbarono l'andirivieni e il chiasso [*gente che cammina in corridoio passando davanti agli scompartimenti senza porte di quel vagone letto*]; poi, quando il treno si mosse, non si poteva non porgere orecchio ai rumori; poi la neve che sbatteva contro il finestrino di sinistra e si appiccicava al vetro e la vista del capotreno imbacuccato che passò accanto tutto coperto di neve da una parte [*è un tocco d'artista, la bufera che soffia da occidente; ma s'accorda anche con l'umore unilaterale di Anna, una perdita d'equilibrio morale*] e i discorsi sulla terribile tormenta che infuriava fuori, distrassero la sua attenzione. In seguito tutto fu sempre uguale; sempre lo stesso scuotimento con i colpi, la

stessa neve al finestrino, gli stessi subitanei passaggi da un calore che faceva sudare al freddo e poi di nuovo al calore, lo stesso balenare dei medesimi volti nella penombra [*il capotreno, gli addetti alla stufa*] e le stesse voci, e Anna prese a leggere e capire quel che leggeva. Annuška già sonnecchiava, tenendo il sacchetto rosso sulle ginocchia con le sue larghe mani dentro i guanti, uno dei quali era strappato [*uno di quei piccoli inconvenienti che corrispondono a un'incrinatura nello stato d'animo di Anna*]. Anna Arkadevna leggeva e capiva, ma le dispiaceva leggere, ossia seguire il riflesso della vita altrui. Aveva troppa voglia di vivere lei stessa. Se leggeva che l'eroina del romanzo accudiva a un malato, le veniva voglia di camminare a passi silenziosi nella stanza del malato; se leggeva che un membro del parlamento teneva un discorso, aveva voglia di essere lei a pronunciare il discorso; se leggeva che Lady Mary inseguiva un branco a cavallo e stuzzicava la cognata e stupiva tutti con il suo coraggio, aveva voglia di fare lo stesso. Ma non poteva fare nulla e, maneggiando il coltellino liscio con le sue piccole mani, s'imponeva di leggere. [*Era una buona lettrice secondo il nostro punto di vista? O la sua partecipazione emotiva alla vita del libro ci ricorda un'altra signora inquieta? Emma?*]

«L'eroe del romanzo aveva già cominciato a raggiungere la sua felicità inglese: il titolo di baronetto e un possedimento, e Anna desiderava andare con lui in quel possedimento, quando a un tratto sentì che lui avrebbe dovuto vergognarsi e che lei si vergognava proprio di questo [*identifica in Vronskij l'uomo del libro*]. Ma di che cosa lui doveva vergognarsi? "Di che cosa mi vergogno *io*?" si domandò con offeso stupore. Lasciò il libro e si distese sullo schienale della poltrona, stringendo con forza il tagliacarte con entrambe le mani. Non c'era nulla di cui vergognarsi. Riandò a tutti i suoi ricordi di Mosca. Erano tutti belli, gradevoli. Ricordò il ballo, ricordò Vronskij e il suo viso innamorato e sottomesso, ricordò tutti i propri rapporti con lui: non c'era nulla di cui vergognarsi. E tuttavia proprio a questo punto dei ricordi la sensazione di vergogna si faceva più forte, come se una voce interna, proprio a questo punto, quando lei si ricordava di Vronskij, le dicesse: "Caldo, caldissimo, bruciante". [*In certi giochi si nasconde un oggetto e si suggerisce la direzione giusta con queste esclamazioni termiche — ma notate che caldo e freddo s'alternano anche nel vagone letto.*] "E con questo?" si disse risolutamente, cambiando posizione nella poltrona. "Che vuol dire questo? [...] Possibile che fra me e quell'ufficiale ancora ragazzo esistano e possano esistere altri rapporti che non quelli che si hanno con qualsiasi conoscente?" Sorrise con disprezzo e riprese nuovamente il libro, ma ormai non riusciva più, veramente, a capire quel che leggeva. Fece passare il tagliacarte sul vetro, poi ne avvicinò la liscia e fredda superficie a una guancia e per poco non scoppiò a ridere forte dalla gioia che l'aveva presa a un tratto senza un motivo [*prende il sopravvento la sua natura sensuale*]. Sentiva che i suoi nervi si tendevano sempre di più come corde [*di violino*] su cavicchi che si avvvitavano. Sentiva che i suoi occhi si aprivano sempre di più, che le dita delle mani e dei piedi si muovevano nervosamente, che dentro qualcosa le soffocava il respiro, e che tutte le immagini e i suoni in quella penombra vacillante la colpivano con straordinaria vivacità. Incessantemente l'assalivano momenti di dubbio, se il treno procedesse in avanti o indietro [*confrontate questo con un'importante metafora di "Ivan Il'ič"*] o fosse completamente fermo. Era Annuška quella accanto a lei o un'estranea? "Che cosa c'è lì, sul bracciolo, è una pelliccia o una bestia? E sono io che sto qui? Proprio io o un'altra?" La spaventava abbandonarsi a questo oblio. Ma qualcosa la risucchiava in esso [...]. Si alzò per ritornare in sé, gettò via il *plaid* e tolse la pellegrina dall'a-



ANNA KARENINA 119

CHAPTER XXIX

Yes, it's all over, and thank God!" was the first thought that came to Anna when she had said good-bye for the last time to her brother, who had stood blocking up the entrance of the carriage until the third bell rang. She had seen Vronsky and Alexey Alexandrovitch, and had parted on the old way, all nice and as usual."

Still in the same anxious frame of mind, as she had been all that day, Anna took pleasure in arranging herself for the journey with great care. With her little deft hands she opened and shut her locks and bags, took out a cushion and put it on her knees, and carefully wrapping up her feet, settled herself comfortably. An invalid lady began talking to Anna, and a stout elderly lady made observations about the heating of the train. Anna answered a few words, but not foreseeing any entertainment from the conversation, she asked Annushka to take a book from her bag, and she took it straight in the [illegible] and took from her bag a paper-knife and an English [illegible] and the conversations about the terrible snowstorm [illegible] disturbed her attention. A [illegible] the train had started, the [illegible] were disturbing; then when the train began [illegible] could not help listening to the noise; then the snow beating on the left window and sticking to the pane, and the sight of the muffled guard passing by covered with snow on one side [illegible] and the conversations about the terrible snowstorm [illegible] distracted her attention. A [illegible] the same shaking and [illegible] the same snow on the window, the same rapid transition from stifling heat to cold and back again, the same passing glimpses of the same figures in the [illegible] the same voices, and Anna began to read and to understand what she read. Anna was already dozing, when she felt the book in her lap, clutched by her broad hands, in gloves, of which one was torn. Anna Arkadyevna read and understood; but it was so pleasant to her to do so, that it was painful to her to think that she understood what she read as well as the silly Annushka, who had sat down to the window and was now dozing, that she could put her mind to it if she had no other wish than that her reputation should not be lost, that the same Vronsky should have the same power over her as he had had at first, and that he would still think it his pleasure to make her come to him, and that she would do his bidding, and that everyone would know that he could do with her what he pleased, and that everyone would be ashamed of it, and that she would be ashamed of it, and that there would be something to be ashamed of, and that he should be sorry for it, and should beg her forgiveness for it, and should do what she wished, so that she could not forgive him, and should be her slave, and should force her to forgive him, and should be jealous of every step she took, and should lay snares for her feet, and should torture her, and should be tortured by her, and should torture him, and should kill him, and should kiss his strong, beautiful hands, and should love him, and should be happy in loving him, and should be happy in being tortured by him, and should torture him, and should be happy in being his slave, and should be happy in being his slave, and should be happy in being his slave

sparpagliò la neve dai tetti dei vagoni, sconquassò una lastra di ferro divelta, e in testa al treno mugghiò lamentoso e cupo il fischio pesante della locomotiva...

«E [*Anna*], aggrappatasi con una mano alla fredda colonnina, salì la scaletta ed entrò svelta nell'ingresso della carrozza. [...]

«A Pietroburgo, non appena il treno si fermò e lei ne discese, la prima faccia che richiamò la sua attenzione fu la faccia del marito. "Ah, Dio mio! Perché gli sono venute quelle orecchie?" pensò, guardando la sua figura fredda e rappresentativa, e specialmente le cartilagini delle orecchie, che ora l'avevano colpita e che sostenevano le falde del cappello rotondo».[6]

«Levin camminava per il viottolo verso il campo di pattinaggio e si diceva: "Bisogna che non mi agiti, bisogna che mi calmi. Che cos'hai? Che cosa vuoi? Stai zitto, stupido", si rivolgeva al proprio cuore. E quanto più si sforzava di tranquillizzarsi, tanto più gli mancava il respiro. Incontrò un amico che lo chiamò, ma non lo riconobbe neppure. Si avvicinò alle montagne [*di ghiaccio*] sulle quali cigolavano le catene degli slittini che scendevano e salivano, rumoreggiavano le slitte che rotolavano su e giù e risuonavano voci allegre. Fece ancora qualche passo e, davanti a lui, si aprì il campo di pattinaggio: subito, fra tutti quelli che pattinavano, riconobbe lei.

«Seppe che lei era lì, per la gioia e la paura che gli strinsero il cuore. Lei era in piedi, parlava con una signora, all'altra estremità del campo. Nulla pareva esserci di speciale nel suo abito e nel suo atteggiamento, ma per Levin riconoscerla in quella folla era facile come riconoscere un roseto fra le ortiche. [...]

«In quel giorno della settimana e in quell'ora della giornata si riunivano sul ghiaccio persone d'una medesima cerchia, che si conoscevano tutte fra loro. C'erano maestri di pattini, che sfoggiavano la loro arte, e principianti che si reggevano alle sedie con timidi goffi movimenti, e ragazzi e uomini anziani che pattinavano a scopo igienico; tutti parevano a Levin dei felici eletti, perché erano lì, vicino a lei. Tutti quelli che pattinavano parevano raggiungerla e superarla con assoluta indifferenza, parlavano persino con lei e, del tutto indipendentemente da lei, si divertivano approfittando dell'ottimo ghiaccio e del bel tempo.

«Nikolaj Ščerbackij, cugino di Kitty, in giacchetta corta e pantaloni stretti, sedeva con i pattini ai piedi su una panchina e, vedendo Levin, gli gridò:

«"Ah, il primo pattinatore della Russia! Siete qui da molto? Il ghiaccio è magnifico, mettetevi i pattini".

«"Non ho con me neppure i pattini", rispose Levin, meravigliandosi del proprio coraggio e della propria disinvoltura in presenza di lei e non perdendola di vista nemmeno per un istante benché non guardasse nella sua direzione. [*Sentiva che un sole invisibile gli si stava avvicinando.*] Lei era discosta e, tenendo ad angolo ottuso le gambe sottili negli alti stivaletti, palesemente intimidita, pattinava verso di lui. La sorpassò un ragazzo in costume russo che agitava disperatamente le braccia e si piegava verso terra. Lei non pattinava con molta sicurezza; tolte le mani dal piccolo manicotto che aveva appeso a un cordoncino, le teneva pronte per ogni evenienza e, guardando verso Levin che aveva riconosciuto, sorrideva a lui e alla propria paura. Quando la curva

finì, si diede una spinta con la gamba bilanciata e pattinò direttamente verso Ščerbackij; appoggiatasi a lui con una mano, sorridendo, fece con la testa un cenno di saluto a Levin. Era più bella di quanto se la immaginava. [...] Ma ciò che, come sempre, sorprendeva in lei era l'espressione degli occhi, miti, tranquilli e sinceri. [...]

«"Siete qui da molto?" disse lei porgendogli la mano. "Vi ringrazio", aggiunse quando le raccolse il fazzoletto caduto dal manicotto. [*Tolstoj tiene sempre d'occhio i propri personaggi. Li fa parlare e li fa muovere — ma parole e movimenti esprimono la loro reazione al mondo che lui ha creato per loro. È chiaro? Bene.*]

«[...] "Non sapevo che pattinaste, e così bene anche".

«Lei lo guardò con attenzione, come se desiderasse capire la causa del suo turbamento.

«"Una vostra lode è da tener da conto. Qui s'è mantenuta la leggenda che voi siete il miglior pattinatore", disse, scuotendo con la piccola mano nel guanto nero gli aghi di brina caduti sul manicotto. [*Di nuovo l'occhio lucido di Tolstoj.*]

«"Sì, una volta pattinavo con gran passione; volevo raggiungere la perfezione".

«"A quanto pare voi fate tutto con passione", disse lei sorridendo. "Mi piacerebbe tanto vedere come pattinate. Su, mettete i pattini e andiamo a pattinare insieme".

«"Pattinare insieme? Come può essere possibile?" pensò Levin guardandola.

«"Li metto subito", disse.

«E andò a mettersi i pattini.

«"È un pezzo che non venivate da noi, signore", disse l'uomo dei pattini, reggendogli un piede e avvitando il tacco. "Dopo di voi nessuno dei signori è stato più un campione. Va bene così?" diceva, stringendo la cinghia».[7]

Poco più avanti,

«uno dei giovani, il migliore dei nuovi pattinatori, uscì dal caffè con la sigaretta in bocca, con i pattini, e, presa la rincorsa con i pattini si slanciò giù per gli scalini, con gran rumore e sobbalzi. Volò giù e, senza nemmeno cambiare la libera posizione delle braccia, scivolò sul ghiaccio.

«"Ah, un nuovo gioco!" disse Levin, e corse subito su per fare anche lui il nuovo gioco.

«"Non ammazzatevi, occorre allenamento!" gli gridò Nikolaj Ščerbackij.

«Levin salì in cima ai gradini, prese la rincorsa per quanto poté e si lanciò giù, mantenendo con le braccia l'equilibrio in quel movimento insolito. All'ultimo gradino inciampò, ma, sfiorato appena il ghiaccio con una mano, fece un movimento brusco, si raddrizzò e, ridendo, pattinò lontano».[8]

Siamo ora a un pranzo che si svolge due anni dopo che Levin è stato rifiutato da Kitty, un pranzo organizzato da Oblonskij. Vediamo prima il piccolo brano su un fungo ribelle.

«"E voi avete ucciso un orso, mi hanno detto?" disse Kitty, cercando di acchiappare con la forchetta un fungo ribelle, che scivolava via, e scuotendo i

pizzi attraverso i quali biancheggiava il suo braccio. [*L'occhio lucido del grande scrittore che annota sempre ciò che stanno combinando le sue marionette dopo che lui ha dato loro la possibilità di vivere.*] "Ci sono forse orsi da voi?" soggiunse, volgendo a mezzo verso di lui la sua graziosa testolina e sorridendo».[9]

Ed eccoci ora alla famosa scena del gessetto. Dopo il pranzo, Kitty e Levin si trovano per un attimo in una zona a parte della stanza.

«Kitty, avvicinatasi a un tavolo da gioco aperto, si sedette e, preso in mano il gessetto, si mise a disegnare sul panno verde e nuovo dei cerchi sparsi.

«Ripresero la conversazione, che si era avviata a pranzo, sulla libertà e le occupazioni delle donne. Levin era d'accordo con l'opinione di Darija Aleksandrovna, che una ragazza che non si sposa può trovare un lavoro femminile in famiglia. [...]

«Subentrò un silenzio. Lei continuava a disegnare con il gessetto sul tavolo. I suoi occhi splendevano di un fulgore tranquillo. Immedesimandosi nello stato d'animo di lei, egli sentiva in tutto il proprio essere una tensione di felicità che continuava ad aumentare.

«"Ah! ho scarabocchiato tutto il tavolo", disse lei e, deposto il gessetto, fece un movimento come se volesse alzarsi.

«"Come farò a restar solo senza di lei?", pensò egli con terrore e prese il gessetto. "Aspettate", disse, sedendosi al tavolo. "Da molto tempo volevo domandarvi una cosa".

«La guardava dritto negli occhi affettuosi e spaventati.

«"Prego, domandate".

«"Ecco", disse lui e scrisse delle iniziali: *q, m, a, r; q, n, p, e, s, m, o, a*? Non c'era nessuna probabilità che lei potesse capire quella frase complicata, ma lui la guardò come se la sua vita dipendesse dal fatto se lei avrebbe capito o meno quelle parole. Lei lo guardò seria, poi appoggiò la fronte corrucciata sulla mano e cominciò a leggere. Ogni tanto lo sbirciava, domandandogli con lo sguardo: "È quello che penso?".

«"Ho capito", disse arrossendo.

«"Che parola è questa?" disse lui indicando la *m*, con cui era designata la parola *mai*.

«"Questa parola vuol dire *mai*", disse lei. "Ma non è vero".

«Lui cancellò rapidamente quel che c'era scritto, le diede il gessetto e si alzò. Lei scrisse: *a, n, p, r, i, a, m*. [...] Significava: allora non potevo rispondere in altro modo.

«Guardò verso di lei in modo timido, interrogativo.

«"Solo *allora*?"

«"Sì", rispose il sorriso di lei.

«"E o.. E ora?" domandò lui.

«"Be', allora leggete [...]". Scrisse le iniziali: *c, p, d, e, p, q, c, è, s*. Significavano: che possiate dimenticare e perdonare quello che è stato».[10]

Tutto questo è un po' inverosimile. Certo è indubbio che l'amore può far miracoli e colmare l'abisso tra le menti e presentare casi di tenera telepatia — ma una così minuziosa lettura del pensiero non è molto convincente, nemmeno in russo. Tuttavia, i gesti sono incantevoli e l'atmosfera è artisticamente vera.

Tolstoj era per la vita naturale. La Natura, alias Dio, ha decretato che la femmina umana deve soffrire partorendo più che, mettiamo, un porcospino o una balena. Di conseguenza Tolstoj era contrario alla soppressione di questa sofferenza.

Sulla rivista «Look», un parente povero di «Life», dell'8 aprile 1952, c'è una serie di fotografie dal titolo «Ho fotografato la nascita del mio bambino». Un bambino straordinariamente privo d'attrattive sorride in un angolo della pagina. La didascalia dice: Facendo scattare la macchina fotografica mentre giace sul suo letto di partoriente, la signora A.H. Heusinkveld, una scrittrice-fotografa [*chissà cosa vorrà dire*] di Cedar Rapids, nello Iowa, registra [*dice sempre la didascalia*] queste straordinarie immagini della nascita del suo primogenito — dalle prime doglie al primo vagito del bimbo.

E che specie di fotografie scatta? Per esempio: «Il marito [*che porta una cravatta da filisteo dipinta a mano e mostra un'espressione di scoraggiamento sul suo semplice viso*] viene a trovare la moglie durante le doglie» oppure «La signora Heusinkveld riprende Suor Mary che spruzza disinfettanti sulla paziente».

Tolstoj sarebbe stato violentemente contrario a tutto questo.

A parte un po' d'oppio, che non era di grande aiuto, non si usava allora alcun anestetico per alleviare i dolori del parto. L'anno è il 1875 e in tutto il mondo le donne sgravano ancora come duemila anni prima. Qui il tema tolstoiano è duplice: anzitutto la bellezza del dramma della natura, e in secondo luogo il suo mistero e il suo terrore come li vede Levin. I metodi moderni del partorire — anestetici e ricovero in clinica — avrebbero reso impossibile il grande XV capitolo della VII parte, e l'attenuazione della sofferenza naturale sarebbe parsa sbagliata a Tolstoj il cristiano. Kitty sta mettendo al mondo suo figlio, ovviamente a casa propria. Levin vaga per la casa.

«Non sapeva se fosse tardi o presto. Le candele finivano tutte di ardere. [...] Levin stava a sedere, ascoltava i racconti del dottore. [...] Improvvisamente echeggiò un urlo che non assomigliava a nulla [*dalla camera di Kitty*]. L'urlo era così terribile che Levin non balzò neppure in piedi, ma, senza re-

spirare, guardò il dottore con interrogativo spavento. Il dottore piegò la testa da un lato mettendosi in ascolto e sorrise con approvazione. Tutto era così insolito che più nulla stupiva Levin. [...] Corse in punta di piedi nella camera da letto, sorpassò Lizaveta Petrovna [*la levatrice*] e la principessa [*la madre di Kitty*], e si mise al proprio posto, al capezzale [*di Kitty*]. L'urlo si era spento, ma adesso qualcosa era cambiato. Che cosa, non lo vedeva e non lo capiva e non voleva vederlo né capirlo. [...] La faccia infiammata e sfinita di Kitty, con una ciocca di capelli appiccicata alla pelle sudata, era rivolta verso di lui e cercava il suo sguardo. Le mani alzate chiedevano le sue mani. Afferrate con le mani sudate le fredde mani di lui, essa cominciò a premerle sul proprio viso.

«"Non andartene, non andartene! Io non ho paura, io non ho paura", diceva in fretta Kitty. "Mamma, prendete gli orecchini, Mi danno fastidio". [...] [*Mettete questi orecchini accanto al fazzoletto, alla brina sui guanti e agli altri piccoli oggetti che Kitty maneggia nel corso del romanzo.*] Ma, improvvisamente, [...] essa lo respinse da sé. "No, è orribile. Morirò, morirò. Va', va'", gridò. [...]

«Levin si mise la testa fra le mani e uscì dalla stanza.

«"Nulla, nulla, va tutto bene", gli disse dietro Dolly. [*Che personalmente ci era già passata sette volte.*]

«Ma, qualunque cosa dicessero, lui sapeva che adesso tutto era perduto. Fermatosi nella stanza accanto, con la testa appoggiata allo stipite, sentiva uno stridio, un mugghio di chi sa chi, che non aveva mai udito prima, e sapeva che a gridare era quella che prima era stata Kitty. Da un pezzo ormai non desiderava più il bambino. Adesso questo bambino lo odiava. Adesso non desiderava nemmeno più la sua vita [*di Kitty*], desiderava soltanto la cessazione di quelle orribili sofferenze.

«"Dottore! Cos'è questo? Cos'è questo? Dio mio", disse afferrando per un braccio il dottore che entrava.

«"Finisce", disse il dottore. E la faccia del dottore era così seria mentre diceva questo, che Levin capì *finisce* nel senso che lei moriva».[11] [*Naturalmente, il dottore voleva semplicemente dire che sarebbe finito tutto tra meno di un minuto*].

Veniamo ora alla parte che sottolinea la bellezza di questo fenomeno naturale. Notate, tra parentesi, che l'intera storia della narrativa, se vista come un processo evolutivo, potrebbe essere definita un graduale scandaglio di strati di vita sempre più profondi. È praticamente impossibile immaginare Omero nel IX secolo a.C. o Cervantes nel XVII della nostra era — è praticamente impossibile immaginarli descrivere un parto con così meravigliosi dettagli. Il problema non è se certi eventi o emozioni siano o no appropriati eticamente o esteticamente. Ciò che intendo dire è che l'artista, come lo scienziato, nel processo evolutivo dell'arte e della scienza, non fa che guardarsi intorno, e capire qualcosa di più dei suoi predecessori e penetrare più a fondo con occhio più acuto e più lucido — ed è questo il risultato artistico.

«Fuori di sé, entrò di corsa nella stanza da letto. La prima cosa che vide fu la faccia di Lizaveta Petrovna. Essa era ancora più accigliata e severa. La faccia di Kitty non c'era più. Al posto dov'era prima, c'era qualcosa di terribile e per l'aspetto di tensione e per il suono che di là usciva. [*E adesso arriviamo alla bellezza della cosa.*] Egli lasciò cadere la testa sul legno del letto, sentendo che il cuore gli si spezzava. L'orribile urlo non taceva, si era fatto ancor più orribile e, come se fosse arrivato all'ultimo limite dell'orrore, a un tratto si spense. Levin non credeva al proprio udito, ma non si poteva dubitare: l'urlo si era calmato e si udiva un sommesso affaccendarsi, un fruscio, respiri frettolosi, e la voce di lei, spezzata, viva e tenera, felice, pronunciò piano: "Finito".

«Egli sollevò il capo. Lasciando cadere senza forza le braccia sulla coperta, straordinariamente bella e calma, lei lo guardava senza parole e voleva sorridere, anche se non poteva.

«E a un tratto, da quel mondo misterioso e orribile, straniero, nel quale era vissuto in quelle ventidue ore, Levin si sentì istantaneamente trasportato nel mondo solito di prima, ma splendente adesso di una così nuova luce di felicità che egli non la sopportò. Tutte le corde tese si spezzarono. Singhiozzi e lacrime di gioia che non aveva assolutamente previsti si sollevarono in lui con forza, agitando tutto il suo corpo. [...] Caduto in ginocchio davanti al letto, teneva dinanzi alle labbra una mano della moglie e la baciava, e quella mano con un movimento delle dita rispondeva ai suoi baci. [*L'intero capitolo è un magnifico repertorio d'immagini. Quelle lievi figure retoriche che esso contiene sfumano nella descrizione diretta. Ma ora siamo pronti per una sintesi attraverso una similitudine.*] E intanto là, ai piedi del letto, nelle agili mani di Lizaveta Petrovna, come una fiammella sopra una lampada, oscillava la vita di un essere umano che prima non c'era mai stato e che sarebbe vissuto e avrebbe generato dei suoi simili...».[12]

Noteremo più avanti l'immagine della luce con riferimento alla morte di Anna, nel capitolo del suo suicidio. La morte è il parto dell'anima. Parto di un bambino e parto di un'anima (morte) sono espressi negli stessi termini di mistero, terrore e bellezza. È qui che s'incontrano il parto di Kitty e la morte di Anna.

La nascita della fede in Levin, gli spasimi della nascita della fede.

«Levin camminava a grandi passi sulla strada maestra, prestando ascolto non tanto ai propri pensieri, quanto a uno stato d'animo che prima non aveva mai provato. [...]

[*Un contadino con il quale ha parlato gli ha detto di un altro contadino che quello viveva per la sua pancia, e ha aggiunto che non bisogna vivere per la propria pancia, ma per la verità, per Dio, per la propria anima.*]

«"Possibile che abbia trovato la soluzione di tutto, possibile che adesso le mie sofferenze siano finite?" pensava Levin, camminando sulla strada polverosa... [...] Ansava dall'agitazione e, non avendo più la forza di proseguire, scese dalla strada nel bosco e si sedette all'ombra dei pioppi sull'erba non fal-

ciata. Tolse dalla testa sudata il cappello e si sdraiò sopra la succosa erba del bosco, piena di lappola, appoggiandosi a un braccio.

«"Sì, bisogna riaversi, e capire", pensava [...] seguendo i movimenti di un piccolo scarabeo verde, che si arrampicava sullo stelo di una gramigna ed era trattenuto nel suo salire da un filo d'erba. "Tutto daccapo", si disse, allontanando il filo d'erba affinché non ostacolasse lo scarabeo e piegando un altro filo affinché lo scarabeo passasse sopra di esso. "Che cosa mi rallegra? Che cosa ho scoperto?" [*si riferisce alla propria condizione spirituale.*]

«[...] "Ho soltanto imparato a conoscere quel che sapevo. [...] Mi sono liberato dall'inganno, ho imparato a conoscere un padrone"».[13]

Ma ciò che dobbiamo notare non sono tanto le *idee*. In fondo dovremmo sempre ricordare che la letteratura non è una composizione di *idee*, ma di *immagini*. Le idee non hanno molta importanza, se paragonate alle immagini di un libro e alla sua magia. Ciò che ci interessa non è cosa pensa Levin o cosa pensa Lev, ma quel piccolo scarabeo che esprime con tanta precisione la svolta, lo scatto, il gesto del pensiero.

Veniamo ora agli ultimi capitoli del tema Levin — alla sua conversione finale — ma ancora una volta teniamo d'occhio le immagini e lasciamo che le idee s'accatastino come credono. È la parola, l'espressione, l'immagine la funzione vera della letteratura. *Non* le idee.

Nella proprietà di Levin, familiari e ospiti sono andati a fare una gita. Poi è ora di tornare a casa.

«Il principe [*il padre di Kitty*] e Sergej Ivanovič salirono sul baroccino e se ne andarono; gli altri della compagnia, affrettato il passo, si avviarono a casa a piedi.

«Ma, ora sbiancandosi, ora annerendosi, la nube avanzava così rapidamente che si dovette accelerare il passo per arrivare a casa prima della pioggia. Le nuvole più vicine, basse e nere come fumo con fuliggine, correvano per il cielo con straordinaria rapidità. Fino a casa mancavano ancora duecento passi e si era già levato il vento, e da un momento all'altro sarebbe venuto un acquazzone.

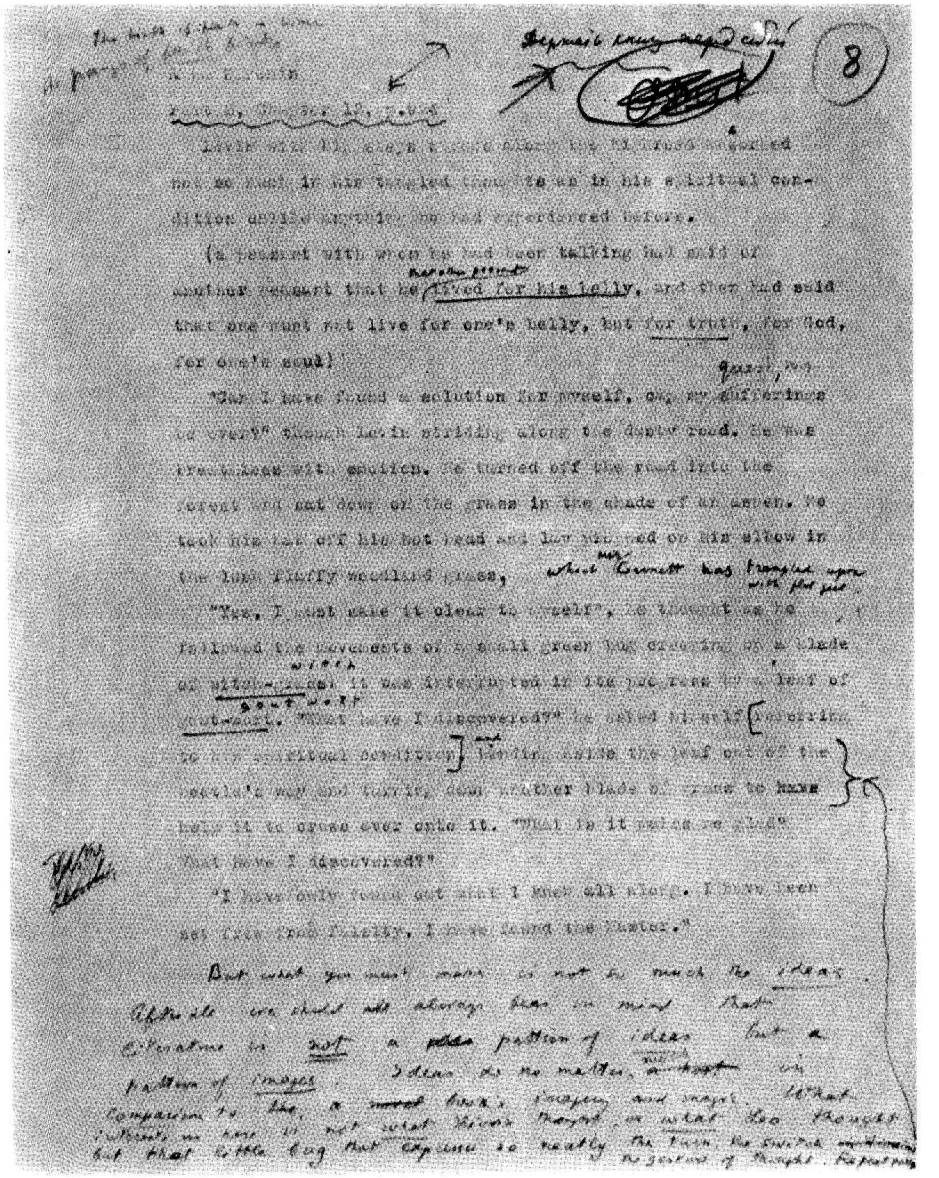
«I bambini correvano avanti con strilli spaventati e divertiti. Darija Aleksandrovna, lottando con fatica con le sue sottane che le si incollavano intorno alle gambe, non camminava più, ma correva senza toglier gli occhi di dosso ai bambini. Gli uomini camminavano a grandi passi trattenendo il cappello. Erano già davanti all'ingresso, quando una grossa goccia urtò e si infranse sull'orlo della grondaia di ferro. I bambini [...] corsero con allegro vocio sotto la protezione del tetto.

«"Katerina Aleksandrovna? [*cioè Kitty*]" domandò Levin ad Agafija Michajlovna [*la governante*] che li aveva accolti nell'anticamera con fazzoletti e *plaids*.

«"Pensavamo fosse con voi", disse lei.

«"E Mitja?"

«"Al Kolok, probabilmente, e la *njanja* [*la balia*] è con loro".



Gli appunti di Nabokov su Anna Karenina, *parte ottava, capitolo 12, con il suo avvertimento che «la letteratura* non *è uno schema di idee».*

«Levin afferrò i *plaids* e corse al Kolok.

«In quel breve intervallo di tempo la nube era già tanto avanzata sul sole con la sua parte centrale, che si era fatto buio come durante un'eclisse. Il vento pareva accanirsi contro Levin [*la "pathetic fallacy" del vento, come nel viaggio in treno di Anna; ma l'immagine diretta si trasforma ora in una similitudine*], e, strappando le foglie e i fiori dai tigli e denudando i bianchi rami delle betulle, piegava ogni cosa da una parte: le acacie, i fiori, l'erba e le cime degli alberi. Le ragazze che lavoravano in giardino corsero strillando sotto il tetto della camera della servitù. La bianca cortina della pioggia dirotta aveva già conquistato tutto il bosco lontano e metà dei campi vicini e avanzava rapidamente verso il Kolok. L'umidità della pioggia, che si frantumava in gocce minute, si sentiva nell'aria. Piegando la testa in avanti e lottando con il vento che gli strappava i *plaids* [*ancora la "pathetic fallacy"*], Levin era già quasi giunto di corsa al Kolok e vedeva già qualcosa di bianco dietro una quercia, quando, a un tratto, tutto avvampò, prese fuoco tutta la terra e sopra la terra parve squarciarsi la volta celeste. Riaperti gli occhi abbagliati, attraverso lo spesso velo della pioggia che adesso lo separava dal Kolok, Levin vide prima di tutto con orrore la cima verde della quercia a lui nota, in mezzo al bosco, che aveva stranamente mutato posizione. [*Paragonate con la scena della corsa, con Vronskij che sente che "la posizione della sua cavalla è mutata" quando l'animale si rompe la schiena saltando un ostacolo.*]

«"Possibile che l'abbia schiantata?" fece appena a tempo a pensare, mentre accelerando sempre più il suo movimento, la cima della quercia scompariva dietro le altre piante e si sentì lo schianto della grande chioma che si abbatteva sugli altri alberi.

«La luce del fulmine, il rombo del tuono e la sensazione del corpo istantaneamente invaso dal freddo si fusero per Levin in una sola impressione d'orrore. "Dio mio; Dio mio, che non sia su di loro", proferì.

«E, benché immediatamente pensasse come fosse insensata la sua preghiera che loro non venissero uccisi dalla quercia che ormai era già caduta, tuttavia si ripeté, sapendo che non poteva far nulla di meglio che mormorare quella preghiera insensata. [...]

«Erano invece all'altra estremità del bosco, sotto un vecchio tiglio, e lo chiamavano. Due figure vestite di scuro (prima erano chiare) stavano chine sopra qualcosa. Erano Kitty e la *njanja*. Quando Levin giunse correndo presso di loro, la pioggia già cessava e cominciava a rischiarare. La *njanja* aveva la parte inferiore del vestito asciutta, ma addosso a Kitty il vestito si era bagnato da parte a parte e tutto le si incollava al corpo. [...] Continuavano a stare nella stessa posizione in cui s'erano messe quando era scoppiato il temporale [...], chine sopra la carrozzella con un ombrellino verde. "Vivi? Incolumi? Sia lodato Iddio", proferì Levin guazzando in una pozzanghera [...] e accorrendo presso di loro. [*È arrabbiato con la moglie.*] Raccolsero le fasce bagnate».[14] [*Bagnate per la pioggia? Non è chiaro? Notate come l'acquazzone di Giove si è trasformato nelle fasce bagnate di un bambino adorato. Le forze della natura hanno ceduto alla potenza della famiglia. Alla «pathetic fallacy» si è sostituito il sorriso di una famiglia felice.*]

Il bagno del bambino:

«Con una mano [*Kitty*] sosteneva la testa del bambino paffuto, che guazzava sulla schiena e apriva le gambette, con l'altra, tendendo uniformemente il muscolo, spremeva la spugna sopra di lui».[15]

La *njanja*, reggendolo con una mano sotto il pancino, lo fa alzare nella tinozza, gli versa addosso una brocca d'acqua, lo avvolge in asciugamani, lo asciuga e, dopo qualche strillo acuto, lo consegna alla madre.

«"Sai, sono contenta che cominci a volergli bene", disse Kitty al marito, dopo che si fu messa tranquillamente a sedere al posto abituale, col bambino al petto. [...] "Dicevi che non sentivi nulla per lui".

«"No, dicevo forse di non sentire? Dicevo soltanto che ero deluso".

«"Come, di che cosa deluso?"

«"Non che fossi deluso di lui, ma del mio sentimento: mi aspettavo di più, [...] un nuovo piacevole sentimento. E invece di questo: ripugnanza, compassione..."

«Kitty lo ascoltava attentamente stando sopra al bambino e infilando nelle proprie dita sottili gli anelli che aveva tolto per lavarlo. [...] [*A Tolstoj non sfugge mai un gesto.*]

«Uscito dalla camera del bambino e rimasto solo, Levin ricordò immediatamente quel suo pensiero poco chiaro. Invece di andare nel salotto, da cui si sentivano venire le voci, si fermò sulla terrazza e, appoggiatosi coi gomiti alla balaustra, si mise a guardare il cielo. Si era fatto completamente buio, e a sud, dove lui guardava, non c'erano nubi. Le nubi erano dalla parte opposta. Là si accendevano i lampi e si sentiva un tuono lontano. Levin ascoltava le gocce che in giardino sgrondavano dai tigli e guardava il triangolo di stelle a lui noto e la Via Lattea che vi passava in mezzo con la sua ramificazione. [*Viene ora una deliziosa similitudine da notare con amore e preveggenza.*] A ogni lampo, non soltanto la Via Lattea, ma anche le vivide stelle sparivano, ma, non appena il lampo si spegneva, di nuovo, come gettate da una mano precisa, esse riapparivano nel punto di prima. [*È chiara questa deliziosa similitudine?*]

«"Ebbene, cosa mi turba?" si disse Levin. [...] "Mi chiedo come Dio si manifesti in tutto l'universo in tutte queste nebulose [*le varie religioni dell'umanità.*] Che cosa sto facendo? [*Già, che cosa, mormora il buon lettore.*] A me personalmente, al mio cuore, è stato dato un sapere inaccessibile alla ragione, mentre io voglio ostinatamente esprimere con la ragione e con le parole questa conoscenza. [...] La questione delle altre credenze e dei loro rapporti con la divinità non ho il diritto, né la possibilità di risolverla".

«"Ah, non te ne sei andato?" disse improvvisamente la voce di Kitty, che per quella stessa strada andava in salotto. "Che cos'hai, c'è qualcosa che ti turba?" aggiunse, guardando fisso il suo volto alla luce delle stelle.

«E tuttavia non avrebbe potuto vedere bene il viso del marito se un lampo che nascose le stelle non lo avesse illuminato. Alla luce del lampo Kitty osservò meglio il suo volto, e visto che lui era calmo e gioioso, gli sorrise. [*È il riverbero funzionale della deliziosa similitudine che abbiamo notato poc'anzi. Aiuta a chiarire la situazione.*]

«"Lei capisce", pensava Levin. [...] "Devo dirglielo o no? Sì, glielo dirò". Ma nel momento in cui voleva cominciare a parlare, si mise a parlare anche lei. [...] "Fammi un piacere", disse. "Va' nella stanza d'angolo e guarda come hanno preparato tutto per Sergej Ivanovič [*il fratellastro di Levin*]. Che ci vada io non sta bene. Hanno messo il lavandino nuovo?"

«"Va bene [...]", disse Levin alzandosi e baciandola.

«"No, non c'è bisogno di parlare", pensò [...]. "È un mistero necessario per me solo, importante e inesprimibile a parole.

«"Questo nuovo sentimento non mi ha cambiato, non mi ha reso felice, non mi ha rischiarato di colpo, come sognavo; così come non lo ha fatto il sentimento per mio figlio. Anche qui non c'è stata nessuna sorpresa. Si tratti o no della fede [...], questo sentimento [...] si è fermamente stabilito nella mia anima.

«"Mi arrabbierò egualmente con il cocchiere Ivan, egualmente discuterò, esprimerò a sproposito i miei pensieri; ci sarà sempre lo stesso muro di reticenza fra il sacrario della mia anima e gli altri, e perfino con mia moglie, la brontolerò egualmente per lo spavento che ho provato, e ne sentirò rimorso, egualmente non capirò con la ragione perché prego e potrò pregare, ma ora la mia vita, tutta la mia vita, qualunque cosa accada, in ogni suo momento, non solo non è priva di senso come prima, ma ha un significato sicuro che le deriva dal bene su cui *io* posso fondarla"».[16]

Così finisce il libro, in un tono mistico che a mio parere appartiene più al diario personale di Tolstoj che a quello del personaggio da lui creato. È lo sfondo del libro, la sua Via Lattea, la linea della famiglia Levin-Kitty. Passiamo ora al motivo di ferro e di sangue, al motivo Vronskij-Anna, terribilmente in rilievo su questo cielo cosparso di stelle.

Benché si parli di lui anche prima, Vronskij compare per la prima volta, nel XIV capitolo della I parte, a casa Ščerbackij. Tra parentesi, è di qui che parte un'interessante linea secondaria, quella dello «spiritismo», con tavolini che ballano, medium in trance ecc., che era allora un passatempo alla moda. Vronskij, d'umore gaio, vuole provarci; ma molto più avanti, nel XXII capitolo della VII parte, sarà curiosamente a causa delle visioni medianiche di un ciarlatano francese, che ha trovato protettori nella buona società di Pietroburgo, che Karenin deciderà di non concedere ad Anna il divorzio — e il telegramma che annuncerà questa notizia nel periodo conclusivo della tensione tragica tra Anna e Vronskij, contribuirà allo stato d'animo che la porterà a uccidersi.

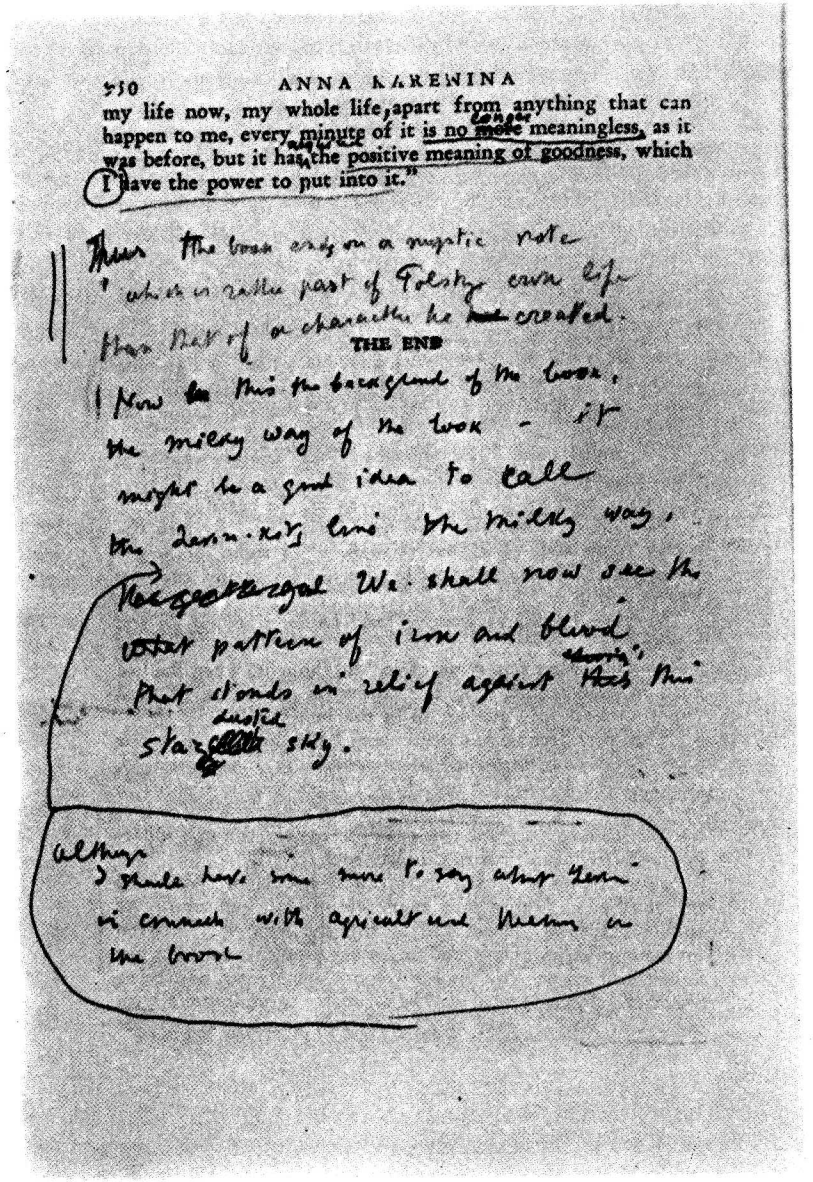
Qualche tempo prima che lei conoscesse Vronskij, un giovane funzionario del dipartimento del marito aveva confessato ad Anna il proprio amore, e lei lo aveva allegramente raccontato a Karenin; ora però, sin dalla prima occhiata che scambia con Vronskij al ballo, un mistero fatale comincia ad avvolgere la sua vita. Non ha detto niente alla cognata del fatto che Vronskij ha versato del denaro per la vedova del guardiano ucciso, un atto che ha creato, tramite per così dire la morte, una sorta di segreto legame tra lei e il suo futuro amante. Inoltre, Vronskij è stato dagli Ščerbackij la sera prima del ballo, nel momento esatto in cui Anna ricorda con tanta vivezza il proprio bambino dal quale

si è separata per i pochi giorni che trascorre a Mosca per risolvere i guai del fratello. E l'esistenza di questo bambino amatissimo interferirà poi costantemente nella sua passione per Vronskij.

La scena delle corse ippiche nei capitoli centrali della II parte contiene volute implicazioni simboliche d'ogni genere. C'è prima l'angolazione Karenin. Nella tribuna dell'ippodromo, un militare che gli è socialmente superiore, un generale d'alto rango o un membro della famiglia reale, scherza con lui dicendogli: e voi non correte?; al che Karenin risponde, rispettosamente e ambiguamente: «La mia corsa è più ardua»,[17] una frase a doppio senso perché potrebbe voler semplicemente dire che i doveri di un uomo di stato sono più onerosi di quelli di uno sportivo, ma potrebbe anche riferirsi alla sua delicata posizione di marito tradito che deve nascondere la propria situazione e trovare una difficile linea di comportamento tra il matrimonio e la carriera. Si deve anche notare che la rottura della schiena della cavalla coincide con la rivelazione di Anna al marito della propria infedeltà.

Un simbolismo assai più profondo è riconoscibile nelle azioni di Vronskij in questa importantissima corsa. Spezzando la schiena di Frou-Frou e spezzando la vita di Anna, Vronskij compie due atti analoghi. Noterete «la mascella inferiore che sussultava», ripetuta in entrambe le scene: quella della caduta metafisica di Anna quando lui è in piedi sopra il suo corpo adultero, e quella della caduta fisica di Vronskij, in piedi sulla sua cavalla morente. Il tono dell'intero capitolo della corsa, con la preparazione del suo patetico climax, trova un'eco nei capitoli che raccontano il suicidio di Anna. L'esplosione di rabbia appassionata di Vronskij — rabbia nei confronti della sua bella, indifesa e delicata cavalla che lui ha ucciso con un falso movimento, lasciandosi cadere sulla sella nel momento sbagliato del salto — è soprattutto notevole per il contrasto tra la descrizione che Tolstoj ci ha dato qualche pagina prima di Vronskij che si prepara per le corse — «mai si affrettava e perdeva il dominio di sé»[18] — e il modo terrificante con il quale si sfoga con la cavalla caduta.

«... davanti a lui [...] giaceva Frou-Frou e, piegata verso di lui la testa, lo guardava con i suoi splendidi occhi. Tuttora incapace di capire ciò che era successo, Vronskij tirava la cavalla per la briglia. Essa guizzò di nuovo tutta, come un pesciolino, facendo scricchiolare i cuscini della sella, liberò le zampe


550 ANNA KARENINA
my life now, my whole life, apart from anything that can happen to me, every minute of it is no longer meaningless, as it was before, but it has the positive meaning of goodness, which I have the power to put into it."

THE END

L'ultima pagina della copia di Anna Karenina *usata da Nabokov per le sue lezioni, con i suoi commenti conclusivi.*

anteriori, ma non avendo le forze per sollevare la groppa, annaspò subito e ricadde di nuovo su un fianco. Con la faccia stravolta dalla passione, e con la mascella inferiore che sussultava, Vronskij la colpì con un tacco nel ventre e cominciò a tirarla per le redini. Ma essa non si muoveva e, ficcando il muso nel terreno, guardava il padrone con il suo sguardo parlante.

"Aah!" muggì Vronskij, afferrandosi la testa. "Aah! che ho fatto?" gridò. "La corsa è perduta! E la colpa è mia, vergognosa, imperdonabile. E questa povera, cara cavalla rovinata!"».[19]

Anna rischia di morire dando alla luce il figlio di Vronskij.

Non dirò molto del tentativo di suicidio di Vronskij dopo la scena con Karenin al capezzale di Anna. Non è un episodio riuscito. Naturalmente, le ragioni del gesto di Vronskij sono comprensibili. La principale è l'orgoglio offeso, perché il marito di Anna si è dimostrato, e ha dato l'impressione di essere, migliore di lui. La stessa Anna lo ha definito un santo. Vronskij si spara più o meno per la stessa ragione che avrebbe indotto un gentiluomo insultato del suo tempo a sfidare a duello l'insolente, non per ucciderlo, ma per costringerlo a spararagli addosso. L'esporsi al fuoco dell'altro avrebbe cancellato l'insulto. Ucciso, Vronskij avrebbe trovato la sua vendetta nel rimorso dell'avversario. Rimasto in vita, avrebbe scaricato la pistola in aria, risparmiando all'altro la vita e quindi umiliandolo. Sfortunatamente Karenin non accetterebbe mai un duello, e quindi Vronskij deve duellare con se stesso, esporsi al proprio fuoco. In altri termini, il tentato suicidio di Vronskij è una questione d'onore, una sorta di harakiri come lo intendono i giapponesi. Da questo punto di vista, di morale teorica, il capitolo va benissimo.

Ma non va altrettanto bene dal punto di vista artistico, dal punto di vista della struttura del romanzo. Non è in effetti un evento necessario; intralcia il tema sogno-morte che scorre per tutto il libro; cozza tecnicamente con la bellezza e la freschezza del suicidio di Anna. Salvo errori, mi pare che non ci sia neanche un'allusione retrospettiva al tentato suicidio di Vronskij nel capitolo che racconta il viaggio di Anna verso la morte. E questo non è naturale: Anna avrebbe dovuto in qualche modo ricordarsene in rapporto al proprio progetto. L'artista Tolstoj sentiva, ne sono certo, che il tema del suicidio di Vronskij aveva una tonalità differente, una tinta differente, una chiave e uno stile differenti, ed era artisticamente impossibile collegarlo agli ultimi pensieri di Anna.

Il Doppio Incubo: un sogno, un incubo, un doppio incubo ha

nel libro una parte particolarmente importante. Parlo di «*doppio* incubo», perché Anna e Vronskij fanno lo stesso sogno. (Questo collegamento monogrammatico di due motivi intellettuali paralleli non è assente neanche nella cosiddetta vita reale). Noterete anche che Anna e Vronskij, in questo lampo di telepatia, affrontano tecnicamente la medesima esperienza che hanno avuto Kitty e Levin leggendo l'uno i pensieri dell'altra mentre scrivono iniziali con un gessetto sul panno verde di un tavolo da gioco. Ma nel caso Kitty-Levin il ponte intellettuale è una struttura leggera e luminosa e bella che si apre su prospettive di tenerezza e di affettuosi doveri e di gioia profonda. Nel caso di Anna e Vronskij il legame è un incubo opprimente e spaventoso con terribili implicazioni profetiche.

Come qualcuno di voi può aver intuito, io sono cortesemente ma decisamente contrario all'interpretazione freudiana dei sogni, con la sua insistenza su simboli che possono avere una certa realtà nella mente piuttosto squallida e pedante del medico viennese, ma non l'hanno necessariamente nelle menti degli individui non condizionati dai moderni psicoanalisti. Perciò parlerò del tema dell'incubo nel nostro libro, riferendomi al libro stesso, all'arte letteraria di Tolstoj. Ed ecco cosa intendo fare: procederò con il mio lanternino per quegli oscuri brani del libro cui si possono far risalire le tre fasi dell'incubo di Anna e di Vronskij. La prima: ricostruirò la formazione di quell'incubo partendo da varie parti e ingredienti rintracciabili nella vita cosciente dei due personaggi. La seconda: parlerò del sogno in sé come è stato sognato da Anna e da Vronskij in un momento critico delle loro esistenze intrecciate — e mostrerò come, benché gli ingredienti del doppio sogno non siano affatto i medesimi per Anna e per Vronskij, il risultato, cioè l'incubo, è lo stesso, pur essendo un po' più intenso e dettagliato nel caso di Anna. E la terza: mostrerò il collegamento tra l'incubo e il suicidio di Anna, quando lei s'accorge che ciò che fa l'orribile omino del suo sogno con il ferro è ciò che la sua vita peccaminosa ha fatto nella sua anima — batterla e distruggerla — e che sin dall'inizio l'idea di morte era presente nello sfondo della sua passione, nelle ali del suo amore, e che ora seguirà l'indicazione del sogno e affiderà a un treno, a una cosa di ferro, il compito di distruggere il suo corpo.

Cominciamo dunque con lo studiare gli ingredienti del doppio incubo, di Anna e di Vronskij. Cosa intendo per ingredienti di un sogno? Mi si permetta di chiarire. Un sogno è uno spettacolo — una rappresentazione teatrale allestita nel cervello con luci sommesse e davanti a un pubblico intontito. Lo spettacolo è generalmente assai mediocre, recitato in modo approssimativo, con attori dilettanti, arredi casuali e un fondale sgangherato. Ma ciò che per il momento ci interessa dei nostri sogni è che gli attori e gli arredi e gli elementi scenografici il regista del sogno li prende in prestito dalla nostra vita cosciente. Numerose impressioni recenti e alcune più vecchie si mescolano più o meno casualmente e frettolosamente sulla scena male illuminata dei nostri sogni. Ogni tanto al risveglio la mente scopre un senso nel sogno della notte precedente; e se questo senso ci colpisce molto o coincide in qualche modo con le più profonde delle nostre emozioni coscienti, allora il sogno può essere tenuto assieme e ripetuto e lo spettacolo può avere parecchie repliche, come nel caso di Anna.

Che specie di impressioni raduna un sogno sul suo palcoscenico? Sono ovviamente rubacchiate dalla nostra vita da svegli, ma distorte e combinate in forme nuove dal regista, che non è necessariamente un teatrante di Vienna. Nel caso di Anna e di Vronskij l'incubo assume la forma di un ometto d'orribile aspetto, con la barba arruffata, chino su un sacco, dove fruga per cercarvi qualcosa e dice in francese — pur essendo in apparenza un proletario russo — di battere il ferro. Per capire l'arte di Tolstoj, è istruttivo notare la preparazione del sogno; l'accumulazione dei piccoli particolari di cui si comporrà l'incubo — e questa preparazione inizia dal primo incontro dei due, quando l'operaio della ferrovia muore schiacciato. Mi propongo di esaminare i brani in cui essi registrano le impressioni che formeranno questo incubo comune. Sono queste impressioni che io chiamo gli ingredienti del sogno.

Il ricordo dell'uomo ucciso dal treno che retrocedeva è alla base dell'incubo che perseguita Anna e che vede anche Vronskij, sia pure con meno particolari. Quali erano le principali caratteristiche di quest'uomo? Anzitutto era imbacuccato per il gelo e quindi non si è accorto del balzo indietro del treno che portava Anna da Vronskij. L'immagine dell'«imbacuccato» è presentata, ancor prima che accada l'incidente, da queste impressioni: sono le impressioni di Vronskij alla stazione quando sta per arrivare il treno con Anna a bordo.

Attraverso la gelida bruma si possono vedere operai in pellicciotto e stivali di feltro che attraversano i binari delle deviazioni di linea, e poi mentre entra sbuffando la locomotiva si vede il

macchinista che s'inchina per salutare — tutto imbacuccato e coperto di brina.

L'investito è un povero disgraziato e lascia senza sostegno la propria famiglia — è dunque un misero straccione.

Notate, tra parentesi, questo particolare: lo sventurato è il primo legame tra Vronskij e Anna, perché Anna sa che Vronskij ha dato del denaro per la famiglia del poveretto solo per far piacere a lei — e che una donna sposata non dovrebbe accettare regali da estranei.

L'uomo è stato schiacciato da un gran peso di ferro.

Ed ecco qualche impressione preliminare, quelle di Vronskij quando il treno sta per arrivare: «Si udiva [...] l'avanzare di qualcosa di pesante».[20] Viene anche descritta vividamente la vibrazione della banchina.

Seguiamo ora queste immagini — uomo imbacuccato e cencioso, colpito dal ferro — nel resto del libro.

Il capotreno imbacuccato e coperto di neve da un lato e il fuochista che Anna tra il sonno e la veglia vede intento a rosicchiare la parete, con un rumore che pare dilani qualcosa, non sono altro che camuffamenti dell'investito — simbolo di quel qualcosa di nascosto, di vergognoso, di dilaniato, di spezzato e di doloroso che sottende la sua nuova passione per Vronskij. Ed è l'uomo imbacuccato che annuncia la fermata dove lei rivede Vronskij. A tutto questo, nelle scene del viaggio per tornare a casa, è legata l'idea del ferro pesante. Sulla banchina, vede l'ombra di un uomo curvo che scivola, per così dire, ai suoi piedi e saggia il ferro delle ruote con un martello, e poi vede Vronskij, che l'ha seguita sullo stesso treno, in piedi accanto a lei su quella banchina, e si sente il frastuono di una lastra di ferro divelta dalla tormenta.

Le caratteristiche dell'investito si sono così amplificate e incise a fondo nella sua mente. E si sono aggiunte due nuove idee, l'elemento dell'abito a brandelli e quello della cosa battuta dal ferro.

Il povero cencioso è chino su qualcosa.

Sta lavorando sulle ruote di ferro.

La borsa rossa

La borsa rossa di Anna viene preparata da Tolstoj nel XXVIII capitolo della I parte. È definita un «piccolo sacchetto», ma

crescerà. Quando sta per lasciare la casa moscovita di Dolly per Pietroburgo, Anna, in una strana crisi di pianto, china il viso arrossato sul sacchetto in cui sta riponendo la cuffietta da notte e alcuni fazzoletti di batista. Aprirà questo sacchetto rosso quando si sarà sistemata nel vagone ferroviario e ne tirerà fuori un piccolo cuscino, un romanzo inglese e un tagliacarte, dopo di che il sacchetto rosso viene consegnato alla cameriera che le sonnecchia accanto. Questa borsa è l'ultimo oggetto di cui si sbarazza, quattro anni e mezzo dopo (maggio 1876), quando si toglie la vita buttandosi sotto un treno e questa borsa rossa, che cerca di sfilarsi dal braccio, la fa ritardare un momento.

Veniamo ora a quella che era tecnicamente definita la «caduta» di una donna. Da un punto di vista etico, è una scena ben lontana da Flaubert, dall'euforia di Emma e dal sigaro di Rodolphe nella piccola pineta assolata vicino a Yonville. In tutto l'episodio si insiste sulla similitudine etica tra l'adulterio e un assassinio brutale — in questa immagine etica, il corpo di Anna viene calpestato e fatto a pezzi dal suo amante, dal suo peccato. È la vittima di una forza schiacciante.

«Ciò che per quasi un intero anno per Vronskij aveva formato l'unico esclusivo desiderio della sua vita, [...] ciò che per Anna era stato un sogno di felicità impossibile, orribile e tanto più affascinante, questo desiderio era soddisfatto. Pallido, con la mascella inferiore che gli tremava, egli era in piedi al di sopra di lei. [...]

«"Anna! Anna!" diceva con voce tremante. [...] Sentiva ciò che deve sentire un assassino quando vede il corpo da lui privato della vita. Quel corpo da lui privato della vita era il loro amore, il primo periodo del loro amore. [...] La vergogna di fronte alla propria nudità spirituale soffocava lei e si comunicava a lui. Ma, nonostante tutto l'orrore dell'assassino davanti al corpo dell'ucciso, questo corpo si deve tagliare a pezzi, nascondere, si deve fruire di ciò che l'assassino ha acquistato con l'assassinio.

«E con accanimento, quasi si direbbe con passione, l'assassino si getta su questo corpo, e lo trascina, e lo taglia; così anche lui copriva di baci il viso di lei e le spalle».[21]

È un ulteriore sviluppo del tema della morte avviato dall'imbacuccato guardiano tagliato in due dal treno che portava Anna a Mosca.

Siamo ora pronti per i due sogni di un anno dopo. È il II capitolo della IV parte.

«Tornato a casa, Vronskij vi trovò un biglietto di Anna. Lei scriveva: "Sono malata e infelice. Non posso uscire in vettura, ma non posso neanche

aspettare più a lungo senza vedervi. Venite questa sera. Alle sette Aleksej Aleksandrovič va al consiglio e ci resterà fino alle dieci". Dopo aver pensato [...] alla stranezza del fatto che lei lo invitasse a casa sua, nonostante l'ingiunzione del marito di non riceverlo, decise che ci sarebbe andato.

«Quell'inverno Vronskij era stato promosso colonnello, era uscito dal reggimento e viveva solo. Fatta colazione, si coricò subito sul divano e, in cinque minuti, i ricordi delle scene indecenti da lui viste negli ultimi giorni [*aveva dovuto mostrare a un principe straniero in visita in Russia i più vistosi aspetti dell'allegra vita dei ricchi*] si confusero e si collegarono con l'immagine di Anna e di un contadino esattore delle imposte che aveva svolto una parte importante nella caccia all'orso. Si destò ch'era buio [*era ormai sera*], tremando di paura e accese frettolosamente la candela. "Che cosa? Che? Che cosa ho visto di terribile, in sogno? Sì, sì. Il contadino esattore delle imposte, mi pare, piccolo, sudicio, con la barba arruffata, faceva qualcosa stando chino e, a un tratto, si è messo a dire in francese certe strane parole. Sì, nel sogno non c'era altro", si disse. "Ma perché era così orribile?" Di nuovo ricordò vivamente il contadino e quelle incomprensibili parole francesi che il contadino aveva pronunciato e il terrore gli percorse con un brivido la schiena.

«"Che sciocchezza!" pensò e guardò l'orologio. [*È già in ritardo per la visita a Anna. E, mentre sta per entrare a casa dell'amante, incontra Karenin che ne esce.*] [...] Vronskij si inchinò e Aleksej Aleksandrovič, dopo aver mosso la bocca quasi a masticare, sollevò la mano al cappello e passò oltre. Vronskij lo vide salire in carrozza senza voltarsi, prendere dal finestrino il *plaid* e il binocolo e scomparire. Vronskij entrò in anticamera. I suoi sopraccigli erano aggrottati e gli occhi brillavano d'uno scintillio cattivo e orgoglioso. [...]

«Già in anticamera udì i passi di Anna che si allontanavano. Capì che lei lo aspettava origliando, e adesso era tornata in salotto. [*Vronskij è in ritardo. Lo ha fatto ritardare il sogno.*]

«"No!" gridò Anna vedendolo e al primo suono della propria voce le vennero le lacrime agli occhi, "no, se continuerà così, mi succederà molto, molto prima".

«"Che cosa, amica mia?"

«"Che cosa? Io aspetto, mi tormento, un'ora, due. No. [...] Non posso litigare con te. Di sicuro, non potevi. [...]" Mise le due mani sulle sue spalle e lo guardò lungamente con uno sguardo profondo, estatico e insieme scrutatore».[22] [*Notate che la prima cosa che gli dice è vagamente collegata all'idea della sua morte.*]

«"Un sogno?" ripeté Vronskij e istantaneamente ricordò il contadino del proprio sogno.

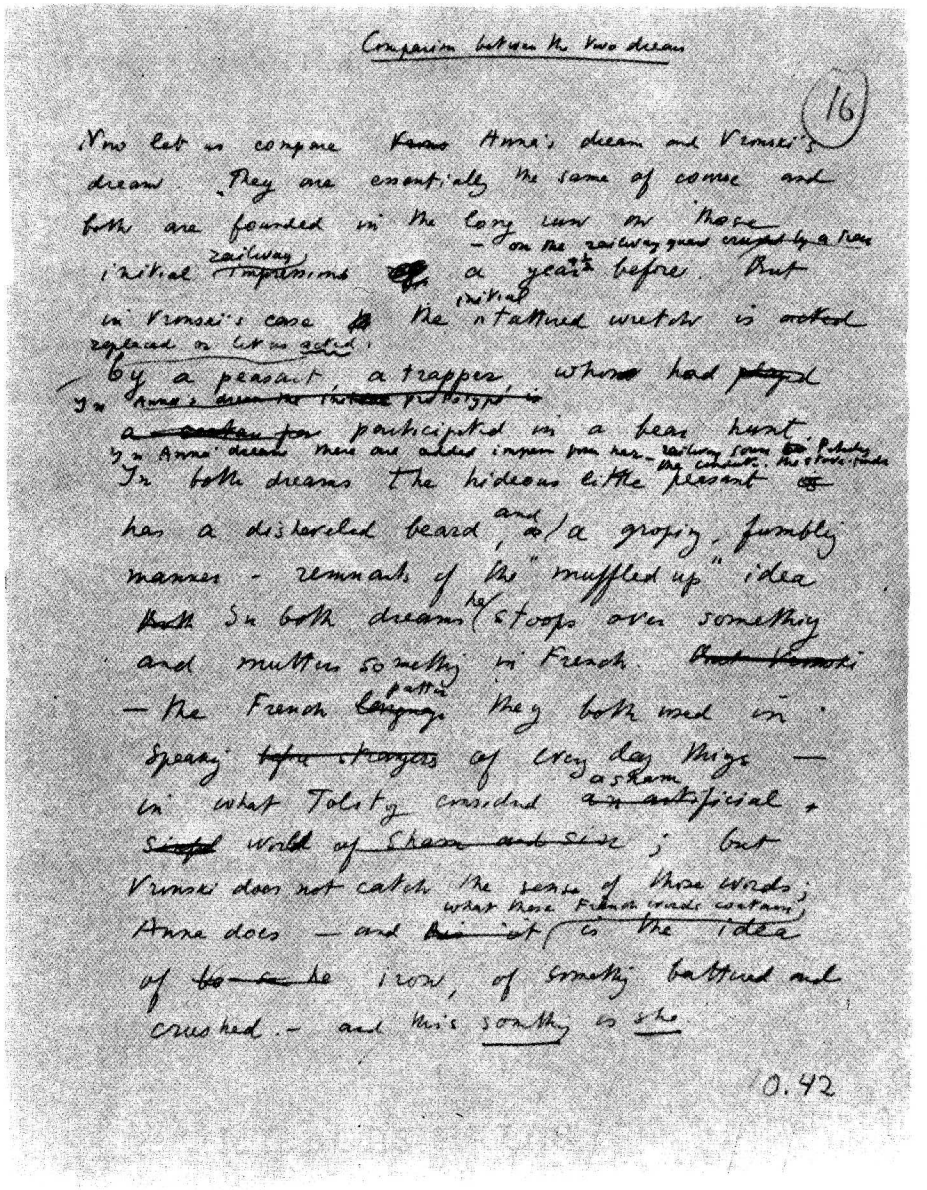
«"Sì, un sogno", disse lei. "È molto tempo che ho fatto questo sogno. Sognavo di correre nella mia camera da letto, che avevo bisogno di prendervi qualcosa, di sapere qualcosa; sai come succede in sogno", disse, spalancando gli occhi con terrore, "e in camera da letto, in un angolo, c'era qualcosa".

«"Ah, che assurdità! Come si può credere..."

[*Ma Anna non gli permette d'interromperla. Ciò che sta dicendo è troppo importante per lei.*]

«"E questo qualcosa si è voltato e vedo che è un contadino con la barba arruffata, piccolo e che fa paura. Io volevo fuggire, ma lui si è chinato su un sacco e con le mani rimestava là dentro..." [*Usa la stessa parola: "arruffata". Vronskij però nel suo sogno non ha individuato né il sacco né le parole. Lei sì.*]

«Fece vedere come il contadino rimestava nel sacco. Il terrore era sul suo


Comparison between the two dreams

(16)

Now let us compare Anna's dream and Vronski's dream. They are essentially the same of course and both are founded in the long run on those initial railway impressions a year before. But in Vronski's case the initial battered wretch is replaced or let us say by a peasant, a trapper, whom had participated in a bear hunt. In Anna's dream there are also images from her railway scene. In both dreams the hideous little peasant has a disheveled beard and a groping, fumbling manner – remnants of the "muffled up" idea. In both dreams he stoops over something and mutters something in French. – The French he spoke they both used in speaking of everyday things – in what Tolstoy considered an artificial, affected world of sham and show; but Vronski does not catch the sense of those words; what those French words contain Anna does – and it is the idea of the iron, of something battered and crushed – and this something is she.

10.42

Il confronto dei sogni di Anna e di Vronskij.

viso. E Vronskij, ricordando il proprio sogno, sentì un eguale terrore riempirgli l'anima.

«"Rimestava e ripeteva in francese presto-presto: *Il faut le battre le fer, le broyer, le pétrir* [*Bisogna batterlo il ferro, pestarlo, impastarlo*]... E io per la paura volevo svegliarmi, mi sono svegliata... ma mi sono svegliata nel sogno. E ho cominciato a domandarmi che cosa significasse questo. E Kornej [*un servo*] mi ha detto: 'Di parto, morirete di parto, di parto, *matuška*...'. E io mi sono destata". [*Non morirà di parto. Morirà però partorendo l'anima, la fede.*] [...]

«A un tratto però si fermò. L'espressione del suo viso cambiò istantaneamente. Il terrore e l'agitazione d'improvviso lasciarono il posto a un'espressione d'attenzione tranquilla, seria e felice. Lui non poté capire il significato di questo mutamento. Lei sentiva in sé l'agitarsi di una nuova vita».[23]

[Notate come l'idea della morte è associata a quella del parto. Dovremmo collegarla a quella della luce tremolante che simboleggia il bambino di Kitty e alla luce che vede Anna poco prima di morire. La morte, per Tolstoj, è la nascita dell'anima.]

Paragoniamo ora il sogno di Anna a quello di Vronskij. Sono fondamentalmente lo stesso, è ovvio, e alla lunga si basano entrambi su quella impressione iniziale avuta alla stazione un anno e mezzo prima — sul guardiano della ferrovia schiacciato dal treno. Ma nel caso di Vronskij il povero disgraziato è sostituito, o meglio impersonato, da un contadino che ha partecipato alla caccia all'orso. Nel sogno di Anna si aggiungono impressioni accumulate nel viaggio in treno per Pietroburgo — il capotreno, il fuochista. In entrambi i sogni, l'uomo si china su qualcosa e borbotta qualcosa in francese — il gergo francese che usano entrambi quando parlano di cose quotidiane in quello che Tolstoj considera un mondo finto; ma Vronskij non afferra il senso di queste parole e Anna sì, e ciò che queste parole francesi contengono è l'idea di qualcosa che viene battuto e schiacciato — e questo qualcosa è lei.

L'ultimo giorno di Anna

La sequenza e gli eventi degli ultimi giorni di Anna, a Mosca a metà maggio del 1876, sono molto chiari.

Il venerdì lei e Vronskij litigano, poi fanno la pace e decidono di lasciare Mosca per la proprietà di Vronskij nella Russia centrale il lunedì o il martedì secondo il desiderio di Anna. Vronskij preferirebbe partire più tardi per poter prima sistemare certi suoi affari, ma poi cede. (Sta vendendo un cavallo, e anche una casa di proprietà di sua madre).

Il sabato un telegramma di Oblonskij da Pietroburgo, circa

500 chilometri a nord di Mosca, annuncia che è assai poco probabile che Karenin conceda il divorzio. In mattinata Anna e Vronskij litigano e Vronskij sta fuori tutto il giorno per affari.

La domenica mattina, ultimo giorno della sua vita, lei viene svegliata da un orribile incubo che era già tornato più volte nei suoi sogni, anche prima che lei e Vronskij diventassero amanti. Un vecchietto con la barba arruffata sta facendo qualcosa chino su del ferro e mormora parole francesi prive di senso, e Anna, come le accade sempre in questo incubo (ed è questo che ne costituisce l'orrore), sente che quel contadino non le bada, ma che, qualunque sia l'orribile cosa che sta facendo, è qualcosa che viene fatto a lei. Dopo aver avuto l'ultima volta questo spaventoso incubo, Anna vede alla finestra Vronskij che conversa brevemente e piacevolmente con una ragazza e con la madre di lei, alla quale la vecchia contessa Vronskaja, dalla sua proprietà suburbana, ha chiesto di fargli firmare certe carte riguardanti la casa che ha messo in vendita. Senza riconciliarsi con Anna, Vronskij esce. Prima va in carrozzino alle scuderie dove tiene il cavallo che sta per vendere, poi rimanda il carrozzino ad Anna e con un treno locale parte per la proprietà della madre, nei sobborghi, per farle firmare le carte che lei gli ha mandato. Un primo messaggio, in cui lo supplica di non lasciarla sola, Anna lo manda alle scuderie tramite Michajl, il cocchiere; ma Vronskij è già partito e messaggero e messaggio tornano indietro: Vronskij è andato alla stazione per prendere il treno che lo porterà a casa della madre, pochi chilometri fuori città. Anna manda lo stesso Michajla con lo stesso messaggio a casa della contessa Vronskaja e contemporaneamente spedisce un telegramma allo stesso indirizzo, insistendo perché torni subito. L'asciutto telegramma arriverà prima del patetico bigliettino.

Nel pomeriggio, verso le tre, Anna va da Dolly Oblonskaja con il suo carrozzino, guidato dal cocchiere Fëdor; e tra poco analizzeremo i suoi pensieri nel corso di questo viaggio. Ma prima andiamo avanti con il nostro schema. Verso le sei torna a casa e trova la risposta al suo telegramma: Vronskij telegrafa di non poter tornare prima delle dieci di sera. Anna decide di prendere un treno suburbano e di scendere alla stazione di Obiralovka vicino alla proprietà della madre di lui; una volta lì, si metterà in contatto con Vronskij, e se lui non la raggiungerà e non tornerà a casa con lei, intende proseguire il viaggio, non importa per dove, e non vederlo mai più. Il treno lascia Mosca alle otto di sera e una ventina di minuti dopo Anna è a Obira-

lovka, la stazione suburbana. Ricordiamo che è domenica e c'è in circolazione molta gente e l'impatto di diverse impressioni, festose e volgari, si mescola alle sue drammatiche riflessioni.

A Obiralovka trova ad aspettarla Michajl, il cocchiere che aveva mandato col messaggio, e che le porta una seconda risposta nella quale Vronskij ripete che non potrà tornare prima delle dieci di sera. Anna apprende anche dal cocchiere che la ragazza che la vecchia contessa Vronskaja vorrebbe far sposare al figlio è ora con Vronskij a casa di sua madre. La situazione assume nella sua mente i colori accesi di un complotto diabolico a suo danno. È allora che decide di uccidersi; si butta sotto un treno merci in arrivo, in questa assolata domenica di maggio del 1876, quarantacinque anni dopo la morte di Emma Bovary.

Questo è lo schema. Ma ora torniamo indietro di cinque ore, al pomeriggio di questa domenica, e ad alcuni particolari dell'ultimo giorno di Anna.

Il «flusso di coscienza» o «monologo interiore» è un metodo espressivo inventato da Tolstoj, un russo, molto tempo prima di James Joyce: è il naturale fluire della mente del personaggio, che ora scorre per emozioni e rievocazioni personali, ora scende sottoterra e ora riaffiora come una sorgente nascosta e rispecchia vari aspetti del mondo esterno. È una sorta di registrazione del percorso mentale di un personaggio, che passa da un'immagine o da un'idea all'altra, senza commenti o spiegazioni da parte dell'autore. In Tolstoj la tecnica è ancora rudimentale, e l'autore dà ancora qualche aiuto al lettore, mentre in James Joyce verrà portata alla fase estrema della registrazione oggettiva.

Torniamo all'ultimo pomeriggio di Anna. Una domenica a Mosca nel maggio 1876. Il tempo si è appena schiarito dopo la pioggerella della mattina. I tetti di ferro, i marciapiedi, i ciottoli del selciato, le ruote, il cuoio e la lamiera delle carrozze — tutto luccica intensamente nel sole di maggio. Sono le tre di una domenica a Mosca.

Anna, seduta in un angolo del comodo carrozzino a cavalli, una *victoria*, passa in rassegna gli eventi degli ultimi giorni e ricorda le liti con Vronskij. Si rimprovera per l'umiliazione cui ha degradato la propria anima. Poi si mette a leggere le insegne dei negozi. Ed ecco la tecnica del flusso di coscienza:

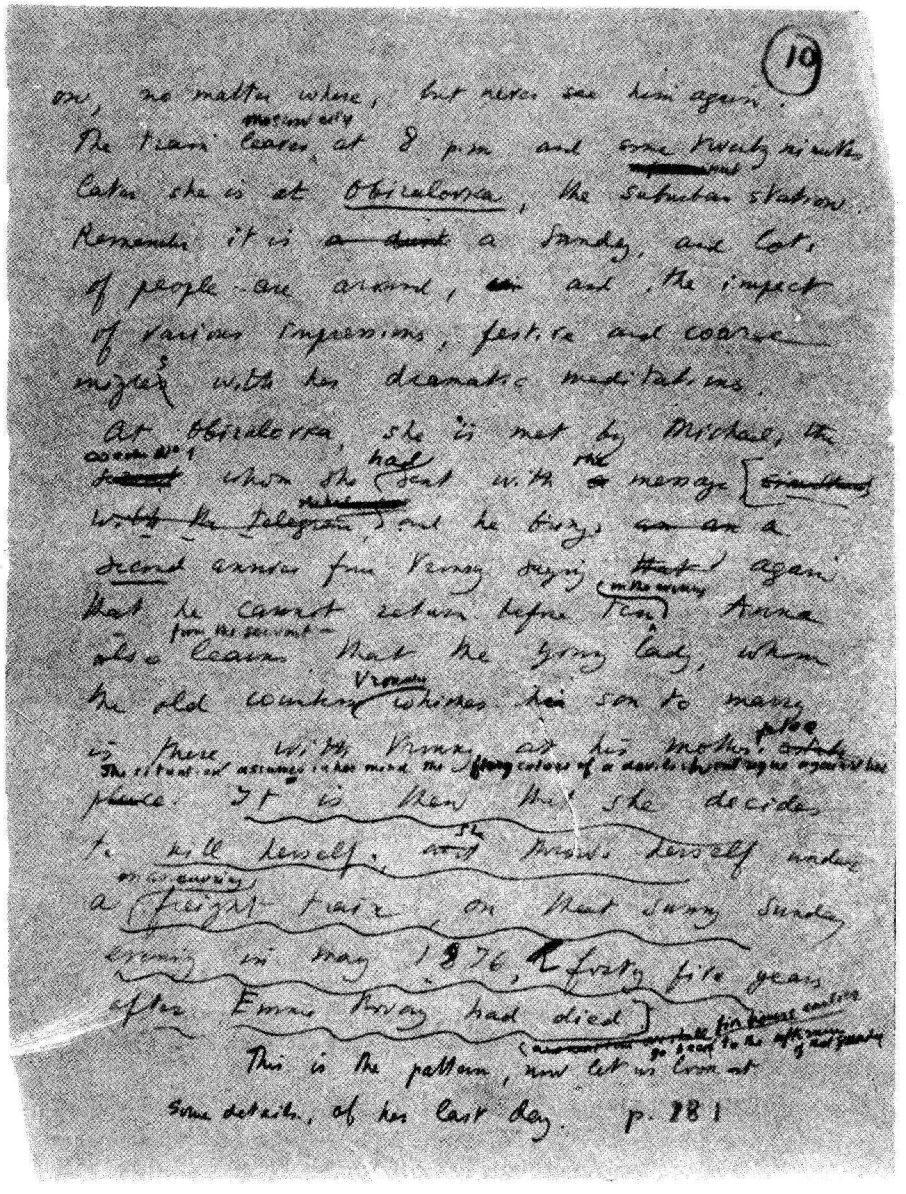
«"Ufficio e deposito. Dentista. Sì, dirò tutto a Dolly. A lei non piace Vronskij. Proverò vergogna, ma le dirò tutto. Lei mi vuole bene e io seguirò il suo consiglio. Non mi assoggetterò a lui, non gli permetterò di trattarmi come un bambino da educare. Filippov, ciambelle. Dicono che manda la pasta a Pietroburgo. L'acqua di Mosca è così buona. I pozzi e i biscotti di Mytiščі..." E si ricordò che molto, molto tempo addietro, quando aveva ancora diciassette anni, ci era andata con la zia per Pentecoste. "Ancora con i cavalli [*non esisteva allora la ferrovia*]. Possibile che quella fossi io, con le mani rosse? Queste cose che allora mi sembravano splendide e inaccessibili sono diventate insignificanti e quello che c'era allora adesso è inaccessibile per sempre. Potevo pensare allora che sarei arrivata a una simile umiliazione? Come sarà orgoglioso e contento ricevendo il mio biglietto! Ma io gli farò vedere. Che cattivo odore ha questa vernice. Perché verniciano e costruiscono sempre? Mode e confezioni", lesse. Un uomo la salutò. Era il marito di Annuška. I nostri parassiti [*come diceva Vronskij*]. Nostri? Perché nostri? [*Non abbiamo niente in comune ora.*] La cosa orribile è che non si può strappare il passato con la radice. [...]" Si mise a pensare di che cosa potessero sorridere così quelle due ragazze. "A proposito dell'amore, forse? Loro non sanno com'è triste, com'è abietto. Un viale, dei bambini... Tre ragazzini corrono giocando a cavalluccio. Serëža! [*il suo bambino*] E io perderò tutto e non farò tornare lui"».[24]

Dopo l'inconcludente visita a Dolly, dove vede anche Kitty, torna in carrozzino a casa. Lungo il tragitto riprende il flusso di coscienza. I suoi pensieri fanno la spola tra l'accidentale (specifico) e il drammatico (generico). Un grasso signore rubizzo la scambia per una conoscente, solleva il lucido cilindro sopra la lucida testa calva e s'accorge poi dello sbaglio.

«"Credeva di conoscermi. E invece mi conosce altrettanto poco di chiunque altro al mondo. Nemmeno io mi conosco. Conosco i miei appetiti, come dicono i francesi. Ecco, quei due desiderano quello sporco gelato, e di questo sono certi", pensava guardando due ragazzi che avevano fermato un gelataio, il quale ora si toglieva dalla testa la tinozza e si asciugava con un lembo dell'asciugamano la faccia sudata. "Tutti vogliamo ciò che è dolce, saporito. Se non ci sono caramelle, anche un gelato sporco. Così Kitty: non ha avuto Vronskij e allora si è contentata di Levin. [...] E tutti ci odiamo a vicenda. Io, Kitty; Kitty, me. Questa è la verità. [*Poi la colpisce la buffa associazione tra un ridicolo nome russo e la parola francese che significa parrucchiere. Ricordiamo che nel suo incubo il piccolo contadino russo borbottava parole francesi.*] Tjutkin, coiffeur. *Je me fais coiffer par Tjutkin.* [*Vado a farmi acconciare i capelli da Tjutkin. Ha sviluppato la sua prima impressione con questa fiacca battutina.*] Glielo dirò quando viene", pensò e sorrise. Ma in quello stesso momento si ricordò che adesso non aveva nessuno cui dire qualcosa di buffo».[25]

Riprende il flusso di coscienza.

«"E poi non c'è niente di buffo, di odioso. Tutto è abietto. Suonano a vespro. [...] Come si fa diligentemente il segno della croce quel mercante, come se avesse paura di farsi sfuggire qualcosa. Perché queste chiese, questo scampanio e questa menzogna? Solamente per nascondere che ci odiamo tutti, come questi vetturini che s'insultano con tanta cattiveria"».[26]



La ricapitolazione degli eventi anteriori alla decisione di Anna di uccidersi.

Con il cocchiere Fëdor a cassetta e il lacchè Pëtr seduto accanto a lui, va alla stazione a prendere il treno per Obiralovka. Il flusso di coscienza riprende lungo il tragitto.

«"Sì, qual è l'ultima cosa a cui pensavo così bene? [...] Tjutkin, coiffeur? No, non questo. Ah [...] l'odio, l'unica cosa che lega gli uomini. No, andate per niente [*rivolgendosi mentalmente a una comitiva in calessino che va evidentemente a fare una gita in campagna.*] E il cane che portate con voi non vi sarà d'aiuto. Non sfuggirete a voi stessi". [...] Vide un operaio di fabbrica, ubriaco fradicio e con la testa dondolante [...]. "Ecco, questo ha fatto prima. [...] Io e il conte Vronskij si voleva molto, ma non abbiamo avuto la felicità"».[27] [...]

«"Sì, una mendicante con un bambino. Lei pensa che si abbia pietà di lei. [...] odiarci a vicenda [...] tormentare noi stessi e gli altri. Passano degli studenti di ginnasio, ridono. Serëža! [*Di nuovo questo lirico grido interiore.*] Anch'io pensavo di volergli bene e mi commuovevo della mia tenerezza. Eppure ho vissuto senza di lui, l'ho scambiato con un altro amore e non mi sono lamentata di questo baratto finché m'accontentavo di quell'amore". E ricordò con repulsione ciò che chiamava "quell'amore"»,[28]

la sua passione fisica per Vronskij.

Arriva alla stazione e prende un biglietto per Obiralovka, la fermata più vicina alla casa della contessa Vronskaja. Quando prende posto nello scompartimento, accadono contemporaneamente due cose. Ode voci che parlano in un affettato francese e nello stesso momento vede un mostruoso ometto, con i capelli arruffati e tutto coperto di sporcizia, chino sulle ruote del vagone. Con uno shock insopportabile di riconoscimento preternaturale, ricorda la combinazione del suo vecchio incubo — l'orribile contadino che martella il ferro e mormora parole francesi. Il francese — simbolo di una vita artificiale — e il nano mostruoso — simbolo del suo peccato, del suo sporco peccato che le ha paralizzato l'anima — queste due immagini si uniscono in un lampo fatale.

Noterete che le carrozze di questo treno suburbano sono diverse da quelle dell'espresso notturno tra Mosca e Pietroburgo. Nel treno suburbano, le carrozze sono molto più corte e comprendono ognuna cinque scompartimenti. Non c'è corridoio. Ogni scompartimento ha una porta da ogni parte, e quindi la gente sale e scende in continuazione, con un grande sbattere delle cinque porte su ogni lato del vagone. Non essendoci corridoio, il capotreno, quando deve passare mentre il convoglio è in moto, è costretto a servirsi delle piattaforme ai due lati delle vetture. La velocità massima di un treno suburbano di questo tipo è di una cinquantina di chilometri all'ora.

Anna arriva a Obiralovka venti minuti dopo e, da un mes-

saggio portatole dal servo, apprende che Vronskij non intende tornare subito a casa, come lei lo aveva supplicato di fare. Passeggia sulla banchina, parlando al proprio cuore tormentato.

«Due cameriere [...] piegarono indietro le teste, guardandola e facendo ad alta voce delle considerazioni sulla sua *toilette*. "Sono veri", dissero dei pizzi che lei aveva indosso. [...] Un ragazzo che vendeva *kvas* [*una bibita leggermente alcolica*] non le toglieva gli occhi di dosso. "Dio mio, dove vado?" pensava lei allontanandosi sempre più lungo la banchina. [...] Le signore e i bambini che erano venuti ad accogliere un signore con gli occhiali e ridevano e parlavano forte [...], ammutolirono squadrandola. Lei accelerò il passo e si allontanò verso il margine della banchina. Arrivava un treno merci. La banchina si mise a tremare [...]. E d'un tratto, ricordando l'uomo schiacciato il giorno del suo primo incontro con Vronskij [*sono passati più di quattro anni e quel treno del passato è tornato per lei*], capì che cosa le restava da fare. Discese con passo rapido e leggero i gradini che andavano dall'idrante alle rotaie, si fermò davanti al treno che le passava davanti. [*Ora è allo stesso livello dei binari.*] Guardò in basso i vagoni, le viti, i ferri e le alte ruote di ghisa del primo vagone che scivolava lentamente, e cercò di calcolare la parte centrale fra le ruote anteriori e quelle posteriori, e il momento in cui quella parte sarebbe stata davanti a lei [*il punto intermedio, l'ingresso alla morte, il piccolo archivolto*]. "Là!" si diceva, guardando l'ombra del vagone, la sabbia mista a carbone di cui erano cosparse le traverse, "là, proprio là in mezzo, io lo punirò e mi libererò da tutti e da me stessa".

«Avrebbe voluto cadere sotto il primo vagone arrivato con la parte centrale alla sua altezza. Ma la borsa rossa [*la nostra vecchia amica*] che aveva cominciato a sfilarsi dal braccio le fece perder tempo, e vide che era troppo tardi, la parte centrale del vagone l'aveva oltrepassata. Bisognò aspettare il vagone successivo. L'assalì una sensazione simile a quella che provava quando, facendo il bagno, si accingeva a entrare nell'acqua. L'abituale gesto del segno della croce suscitò nella sua anima tutta una serie di ricordi di quando era ragazza e bambina, e improvvisamente la tenebra che per lei riempiva tutto si lacerò, e per un istante la vita le apparve con tutte le sue luminose gioie passate. Ma non distoglieva gli occhi dalle ruote del secondo vagone che si avvicinava. Ed esattamente nel momento in cui la parte centrale fra le ruote fu alla sua altezza, buttò dietro di sé il sacchetto rosso e, infossata la testa fra le spalle, cadde sulle mani sotto il vagone e si mise in ginocchio con un movimento leggero, come preparandosi a rialzarsi subito. E in quello stesso istante inorridì di quello che faceva. "Dove sono? Che cosa faccio? Perché?" Volle sollevarsi, buttarsi indietro, ma qualcosa d'enorme, d'inesorabile la colpì alla testa e la rovesciò sul dorso. "Signore, perdonami tutto!" proferì, sentendo l'impossibilità di lottare. [*Un'ultima visione:*] Un contadino, borbottando qualcosa, armeggiava sopra il ferro. E la candela alla cui luce aveva letto un libro pieno di ansie, di inganni, di dolore e di male, avvampò di una luce più viva da che mai, le illuminò tutto quello che prima era nell'oscurità, crepitò, cominciò a offuscarsi e si spense per sempre».[29]

CARATTERIZZAZIONE

Tutto era in scompiglio in casa Oblonskij, ma tutto è in ordine nel regno di Tolstoj. Una brillante schiera di individui, i personaggi principali del romanzo, comincia a esistere per il lettore già nella I parte. La natura curiosamente duplice di Anna è già riconoscibile nel doppio ruolo che svolge alla sua prima comparsa, quando, con tenero tatto e femminile saggezza, riporta l'armonia in una famiglia spezzata, ma contemporaneamente si rivela una perfida incantatrice distruggendo il sogno d'amore di una ragazza. Uscito, con l'aiuto dell'affezionata sorella, dalla sua spregevole situazione, il *bon-vivant* Oblonskij, basette bionde e occhi umidi, sta già svolgendo — negli incontri con Levin e con Vronskij — quella funzione di maestro delle cerimonie che avrà per tutto il romanzo. Attraverso una serie d'immagini profondamente poetiche, Tolstoj ci trasmette la tenerezza e l'intensità dell'amore di Levin per Kitty, dapprima non corrisposto, ma destinato, nel susseguirsi del libro, a raggiungere quello che per Tolstoj era il difficile e divino ideale dell'amore, cioè il matrimonio e la procreazione. La domanda di matrimonio di Levin arriva al momento sbagliato e dà particolarmente risalto all'infatuazione di Kitty per Vronskij — una sorta di goffaggine sensuale che l'adolescenza le farà dimenticare. Vronskij, un gran bell'uomo ma con un corpo piuttosto tozzo, molto intelligente ma privo di talento, affascinante uomo di mondo ma individuo parecchio mediocre, rivela nel comportamento con Kitty una vena di affabile insensibilità, che potrà facilmente diventare durezza e persino brutalità. Il lettore divertito noterà che nella I parte l'amante che trionfa non è uno dei giovani del libro, ma il compassato Karenin con le sue brutte orecchie. Ci avviciniamo così alla morale della favola: il matrimonio dei Karenin, non esistendo una reale affinità tra i partner, è peccaminoso quanto lo sarà la relazione di Anna.

Inoltre in questa prima parte già s'intravvede il nascere del tragico amore di Anna; e come introduzione tematica e come contrappunto alla sua vicenda, Tolstoj ci dà tre diversi esempi di adulterio o di coabitazione: 1) Dolly, una sfiorita signora di trentatré anni con molti figli, trova per caso un biglietto amoroso scritto da suo marito, Stepan Oblonskij, a una giovane francese che era stata qualche tempo prima la governante dei loro figli; 2) il fratello di Levin, Nikolaj, figura miserevole, vive con una donna d'animo gentile ma del tutto incolta che, in un'estasi di riforma sociale, comune nella sua epoca, ha tolto da un bordello d'infimo ordine dove esercitava passivamente il proprio mestiere; 3) nell'ultimo capitolo della I parte Tolstoj

chiude questo tema con l'allegro adulterio tra Petrickij e la baronessa Šilton, che non comporta né sotterfugi né legami familiari.

Questi tre esempi di amori irregolari, quelli di Oblonskij, di Nikolaj Levin e di Petrickij, sono descritti in margine ai turbamenti etici e emotivi di Anna. Si noterà che tali turbamenti iniziano nel momento stesso in cui incontra per la prima volta Vronskij. In effetti, Tolstoj organizza le cose in modo che gli eventi della I parte (che precedono di circa un anno il momento in cui Anna diventa effettivamente l'amante di Vronskij) preannuncino il tragico destino di Anna. Con una forza e una sottigliezza artistica sino allora sconosciute nella letteratura russa, Tolstoj introduce nella vita di Vronskij e di Anna il tema della morte violenta contemporaneamente a quello della violenta passione: l'incidente mortale del ferroviere, che coincide con il loro primo incontro, diventa un macabro e misterioso legame tra i due quando Vronskij aiuta silenziosamente la famiglia del morto soltanto perché ad Anna è accaduto di pensarci. Le signore sposate della buona società non dovrebbero accettare doni da estranei, ma qui Vronskij fa, per così dire, ad Anna il dono della morte di quel ferroviere. Si noterà anche che questo atto di galanteria, questo attimo di complicità (con una morte casuale come pretesto casuale) è una cosa che Anna, ripensandoci, considererà vergognosa, come se fosse la prima tappa della sua infedeltà al marito, e non ne parla né a Karenin né alla giovane Kitty che è innamorata di Vronskij. E, ancor più tragicamente, Anna sente subito, mentre esce col fratello dalla stazione, che l'incidente (in quanto coincide con il suo incontro con Vronskij e con la sua venuta per mettere ordine nelle faccende del fratello adultero) è un brutto presagio. È stranamente sconvolta. Un passante dice a un altro che una morte così istantanea è anche la migliore; Anna lo sente; la frase s'imprime nel suo cervello; e questa impressione darà i suoi frutti.

Non soltanto lo stato d'animo dell'infedele Oblonskij all'inizio del libro è una parodia grottesca del destino della sorella, ma gli eventi della sua mattinata preannunciano un altro tema importante: il tema delle visioni significanti nel sonno. Considerando la volubilità e la spensieratezza di Stepan, il sogno da lui fatto ha esattamente lo stesso valore caratterizzante che, per la personalità profonda e ricca e tragica di Anna, ha un certo profetico incubo che lei avrà in seguito.

La cronologia di *Anna Karenina* si basa su un'organizzazione artistica della sincronizzazione assolutamente unica negli annali della letteratura. Sfogliando la I parte del libro (trentaquattro capitoletti per un totale di 114 pagine), il lettore ha l'impressione che gli sia stata descritta in modo vigorosamente dettagliato tutta una serie di mattine, pomeriggi e sere, per almeno una settimana della vita di parecchie persone. Vedremo ora i dati temporali effettivi, ma prima di occuparcene, potrebbe essere consigliabile liquidare la questione dei pasti.

Ecco dunque come essi si susseguivano nel corso della giornata di un moscovita o di un pietroburghese benestante negli anni settanta del secolo passato. La prima colazione, verso le 9 del mattino, consisteva di tè o caffè con pane e burro; e il pane poteva essere — come al tavolo di Oblonskij — una sorta di panino di lusso (per esempio un *kalač* infarinato, croccante fuori e morbido dentro, una sorta di superciambella, servita calda in un tovagliolo). A un leggero spuntino tra le 2 e le 3 del pomeriggio seguiva un grande pranzo verso le 5,30 con liquori russi e vini francesi. Il tè della sera con pasticcini, marmellate e varie gustose leccornie russe, veniva servito tra le 9 e le 10 di sera; dopo di che la famiglia andava a letto; ma i più frivoli potevano coronare la giornata cenando fuori alle 11 o anche dopo.

L'azione del romanzo inizia alle 8 del mattino l'11 febbraio (secondo il vecchio calendario) del 1872. Questa data non è precisata nel testo ma facilmente deducibile dai seguenti calcoli:

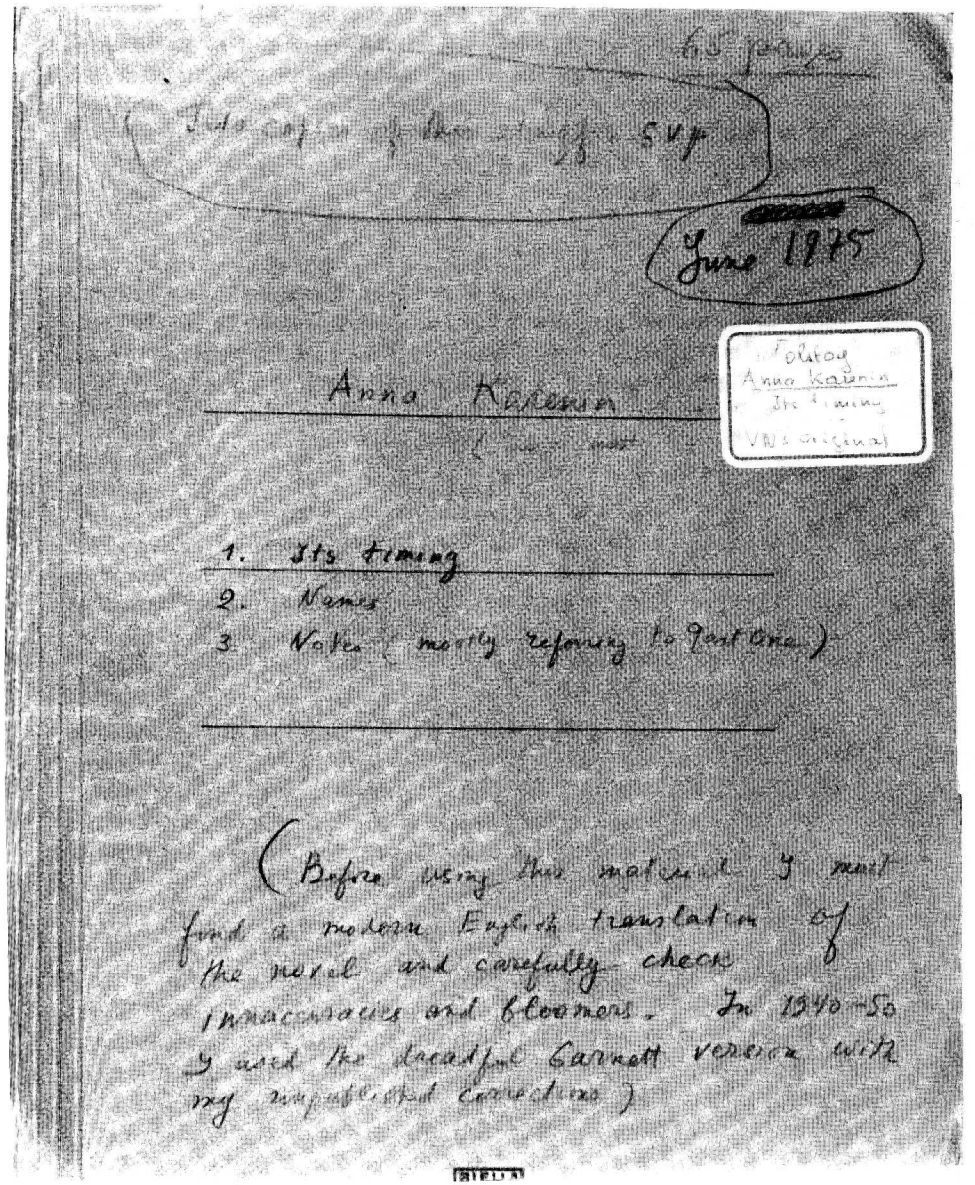
1. Gli eventi politici alla vigilia della guerra con la Turchia, cui si allude nell'ultima parte del libro, fissano la sua conclusione al luglio 1876. Vronskij diventa l'amante di Anna nel dicembre 1872. L'episodio della corsa a ostacoli si verifica nell'agosto 1873. Vronskij e Anna trascorrono l'estate e l'inverno del 1874 in Italia e l'estate del 1875 nella proprietà di lui; poi, in novembre vanno a Mosca, dove Anna si uccide la sera di una domenica di maggio del 1876.

2. Nel VI capitolo della I parte ci si informa che Levin ha trascorso i primi due mesi dell'inverno (cioè da metà ottobre alla seconda settimana di dicembre del 1871) a Mosca, si è poi ritirato per altri due mesi nella sua tenuta in campagna e ora, cioè in febbraio, è tornato a Mosca. Circa tre mesi dopo, si accenna a una primavera tardiva e alla sua esuberante esplosione (capitolo XII della II parte).

3. Oblonskij legge sul giornale del mattino che il conte Beist, ambasciatore austriaco a Londra, è passato per Wiesbaden prima di tornare in Inghilterra. (Vedi nota 18 *infra*.) Questo può essere avvenuto solo nell'imminenza della funzione di ringraziamento per la guarigione del principe di Galles, celebrata il martedì 15/27 febbraio 1872 e il solo venerdì possibile è l'11/23 febbraio.

Dei trentaquattro capitoletti che compongono la I parte, i primi cinque sono dedicati a un resoconto ininterrotto delle azioni di Oblonskij. Si sveglia alle 8, fa colazione tra le 9 e le 9,30 e arriva in ufficio verso le 11. Poco prima delle 2 riceve la visita inaspettata di Levin. Dal VI al IX capitolo, Oblonskij viene accantonato e ci si occupa di Levin. La tecnica tolstojana del tornare cronologicamente indietro, per affrontare il tema Levin, viene qui applicata per la prima volta. Torniamo indietro di quattro mesi in un breve riassunto e poi (capitoli VII-IX) seguiamo Levin dal momento del suo arrivo a Mosca, il venerdì mattina, e la sua conversazione col fratellastro presso il quale alloggia, sino alla sua (ricapitolata) visita all'ufficio di Oblonskij e da lì, alle 4 del pomeriggio, al campo di pattinaggio, dove pattina con Kitty. Oblonskij ricompare alla fine del IX capitolo: arriva verso le 5 per portare Levin a cena; il pasto che consumano insieme all'Hôtel d'Angleterre occupa i capitoli X e XI. Poi Oblonskij sparisce di nuovo. Sappiamo che Levin è andato a mettersi in abito da sera e deve andare a un ricevimento dagli Ščerbackij, dove andiamo anche noi ad aspettarlo (capitolo XII). Egli vi arriva (capitolo XIII) alle 7,30 pomeridiane, e nel capitolo successivo si descrive il suo incontro con Vronskij. Poi passiamo una dozzina di pagine con Levin e Kitty (capitoli XII-XIV); Levin se ne va verso le 9 e Vronskij rimane ancora un'oretta. Prima di andare a letto gli Ščerbackij discutono della situazione (capitolo XV), mentre il resto della serata di Vronskij, fin verso mezzanotte, ci è raccontato nel XVI capitolo. In tal modo, il primo giorno del romanzo, venerdì 11 febbraio, è arrivato alla fine per Vronskij, profondamente addormentato dopo aver cenato nella sua camera d'albergo, e per Oblonskij che conclude questa drammatica e allegra giornata in un ristorante notturno.

Il giorno dopo, sabato 12 febbraio, inizia alle 11 del mattino con Vronskij e Oblonskij che arrivano separatamente alla stazione ferroviaria per aspettare l'espresso di Pietroburgo, a bordo del quale viaggiano la madre dell'uno e la sorella dell'altro (capitoli XVII e XVIII). Dopo aver accompagnato a casa Anna,



La copertina della cartella degli appunti di Nabokov per il progetto di una edizione scolastica di Anna Karenina.

Oblonskij, verso mezzogiorno, va in ufficio e noi seguiamo Anna nella sua prima giornata moscovita sino alle 9,30 di sera. Questi capitoli (XVII-XXI), che raccontano gli eventi del sabato, occupano meno di venti pagine.

I capitoli XXII e XXIII (una decina di pagine) sono dedicati a un ballo che si svolge tre o quattro giorni dopo, diciamo il mercoledì 16 febbraio 1872.

Nel capitolo successivo (XXIV), Tolstoj ricorre a un espediente già notato nei capitoli VI-VIII e che ritroveremo spesso in tutto il libro, quello di tornare indietro nel tempo per parlare di Levin. Risaliamo alla sera di venerdì 11 febbraio per seguire Levin dalla casa degli Ščerbackij a quella di suo fratello dove rimane a cena (capitoli XXIV e XXV). Il mattino dopo, da una stazione, quella di Nižnij-Novgorod, che non è quella di Pietroburgo, dove quello stesso sabato sta per arrivare Anna, Levin torna nella sua tenuta della Russia centrale, presumibilmente vicino a Tula, circa cinquecento chilometri a sud di Mosca e la serata che vi trascorre è descritta nei capitoli XXVI e XXVII.

Saltiamo poi a giovedì 17 febbraio 1872, per seguire Anna che, il giorno dopo il ballo, parte per Pietroburgo, dove arriva, dopo un viaggio notturno (capitoli XXIX e XXX) verso le 11 del mattino di venerdì 18 febbraio. (Venerdì che viene ampiamente descritto nei capitoli XXXI-XXXIII), dove la precisa scansione del tempo serve a Tolstoj, con sottintesi ironici, per definire quell'esistenza scrupolosamente ordinata di Karenin che tra non molto verrà sconvolta. Subito dopo essere andato a prendere Anna alla stazione, egli parte in carrozza per andare a presiedere una commissione, hanno ospiti a pranzo alle 5, riparte per assistere a una riunione del gabinetto verso le 7, rientra alle 9,30, prende il tè con la moglie, si ritira nel suo studio, e a mezzanotte si trasferisce puntualmente nella camera da letto coniugale. L'ultimo capitolo (XXXIV) si occupa del ritorno a casa di Vronskij quello stesso venerdì.

Si sarà visto da questa breve sintesi della struttura temporale della I parte che Tolstoj usa il tempo come strumento artistico in varie maniere e con differenti finalità. L'andamento regolare del tempo di Oblonskij nei primi cinque capitoli serve a sottolineare l'indolente routine dei suoi giorni feriali, dalle 8 del mattino sino all'ora del pranzo verso le 5,30 di sera, uno scorrevole andamento di vita animale che non può essere turbato neanche dalla sofferenza della moglie. Con questa routine inizia la I parte, che si chiude simmetricamente con l'ordine più solenne e ri-

goroso di un'altra giornata, quella di Karenin, cognato di Oblonskij. Nessuna intuizione sul radicale cambiamento interiore di Anna influisce sulla tabella di marcia del marito che, attraverso una serie di riunioni di commissione e di altre faccende burocratiche, avanza pacatamente e costantemente verso l'ora del letto e delle sue legittime gioie. Il «tempo» di Levin interrompe eccentricamente la storia senza scosse della giornata di Oblonskij e la natura nervosa ed emotiva di Levin si riflette nei curiosi strattoni che Tolstoj dà ai fili di quell'ordito cronologico che sta tessendo. Notiamo infine l'evidente armonia tra due particolari episodi della prima parte: la sera del ballo, con Kitty trasognatamente ed eccessivamente consapevole del fascino di Anna; e la notte del viaggio in treno per Pietroburgo, con le strane fantasie che passano nel chiaroscuro della mente di Anna. Questi due episodi costituiscono per così dire i due pilastri interni dell'edificio del quale il «tempo» di Oblonskij e quello di Karenin sono le ali.

STRUTTURA

Come si può arrivare a rendersi intelligentemente conto della struttura di *Anna Karenina*? La chiave di questa struttura consiste nel considerare in termini di tempo l'obiettivo di Tolstoj e il suo successo nell'aver sincronizzato le vite dei sette personaggi principali, e noi dobbiamo seguire questa sincronizzazione per razionalizzare il piacere che ci dà la sua magia.

I primi ventun capitoli hanno come soggetto principale il disastro Oblonskij. Esso contribuisce a introdurre due temi in fieri: il triangolo Kitty-Levin-Vronskij e l'inizio del tema Vronskij-Anna. Notate che Anna, la quale (con la grazia e la saggezza di una glaucopide Atena) riesce a riconciliare il fratello con sua moglie, contemporaneamente e diabolicamente spezza la combinazione Kitty-Vronskij, affascinando Vronskij. L'adulterio di Oblonskij e la delusione amorosa degli Ščerbackij preparano il tema Vronskij-Anna che non si risolverà in maniera tranquilla come i problemi tra Oblonskij e Dolly o l'amarezza di Kitty. Dolly perdona il marito per amore dei loro figli e perché gli vuol bene; Kitty due anni dopo sposa Levin, e la loro si rivela un'unione perfetta, un matrimonio come piace a Tolstoj; ma Anna, la dama scura del libro, vedrà distrutta la propria vita familiare e morrà.

In tutta la prima parte del libro (34 capitoli) sette vite procedono allo stesso livello di tempo: Oblonskij, Dolly, Kitty, Levin, Vronskij, Anna e Karenin. Gli Oblonskij e i Karenin sono coppie già guaste in partenza; la coppia Oblonskij-Dolly viene poi rabberciata, mentre comincia a spaccarsi la coppia Karenin. È invece avvenuta una completa rottura in due possibili coppie: quella potenziale tra Vronskij e Kitty e quella altrettanto potenziale tra Kitty e Levin. Di conseguenza, Kitty non è accoppiata, Levin non è accoppiato e Vronskij (che tende ad accoppiarsi con Anna) minaccia di rompere la coppia Karenin. Notiamo dunque in questa prima parte alcuni punti importanti: c'è un rimescolamento di sette rapporti; ci sono sette vite di cui occuparsi (e tra loro fanno la spola i capitoletti); e queste sette vite procedono allo stesso livello di tempo, tempo che è il febbraio 1872.

La II parte, che comprende trentaquattro capitoli, comincia per tutti a metà marzo dello stesso anno, 1872; ma poi assistiamo a un fenomeno curioso: il triangolo Vronskij-Karenin-Anna vive più rapidamente del non ancora accoppiato Levin o della non ancora accoppiata Kitty. È un aspetto affascinante della struttura del romanzo: gli accoppiati vivono più in fretta dei non accoppiati. Seguendo prima la linea Kitty, troviamo che la non accoppiata Kitty, che sta sfiorendo a Mosca, viene visitata da un medico famoso intorno al 15 marzo; che, nonostante i suoi guai, aiuta a curare i sei bambini malati di Dolly (la più piccola ha solo due mesi) affetti da scarlattina; che infine viene condotta dai genitori a Soden, una stazione termale tedesca, nella prima settimana d'aprile del 1872. Queste vicende occupano i primi tre capitoli della II parte. Ma solo nel XXX seguiamo realmente gli Ščerbackij a Soden, dove il tempo e Tolstoj guariscono completamente Kitty. Dopo cinque capitoli dedicati a queste cure, Kitty torna in Russia, nella casa di campagna degli Oblonskij-Ščerbackij, a pochi chilometri da quella di Levin, a fine giugno del 1872, e così finisce la II parte per quanto riguarda Kitty.

Nella stessa II parte la vita di Levin nella campagna russa è correttamente sincronizzata con quella di Kitty in Germania. Leggiamo di quel che sta facendo nella sua proprietà di campagna in una serie di sei capitoli, dal XII al XVII. Essi sono inseriti tra due serie di capitoli che si occupano della vita di Vronskij e dei Karenin a Pietroburgo; e il punto importantissimo da notare è che il gruppo Karenin vive oltre un anno più in fretta di Kitty o Levin. Nella prima serie di capitoli della II parte, dal V

all'XI, Karenin riflette e Vronskij persevera, e nell'XI, dopo quasi un anno di corteggiamento, Vronskij diventa tecnicamente l'amante di Anna. È l'ottobre del 1872. Ma nella vita di Levin e in quella di Kitty siamo soltanto nella primavera dello stesso anno. Sono indietro di parecchi mesi. Un altro balzo in avanti è compiuto dalla squadra Vronskij-Karenin in una serie di dodici capitoli, dal XVIII al XXIX, con il famoso episodio della corsa a ostacoli, seguito dalla confessione di Anna al marito, che avviene nell'agosto 1873 (tre anni prima della fine del romanzo). Poi di nuovo la spola: torniamo alla primavera del 1872 e a Kitty in Germania. Alla fine della II parte abbiamo dunque una situazione curiosa: la vita di Kitty e quella di Levin sono quattordici o quindici mesi più indietro di quelle dei Vronskij-Karenin. Gli accoppiati, ripeto, procedono più in fretta dei non accoppiati.

Nella III parte, che comprende trentadue capitoli, passiamo un po' di tempo con Levin, poi andiamo con lui a trovare Dolly nella proprietà Oblonskij poco prima che arrivi Kitty, e finalmente nel XII capitolo, estate 1872, Levin ha un'incantevole visione di Kitty che, rientrata dalla Germania, torna a casa in carrozza dalla stazione. La successiva serie di capitoli ci porta a Pietroburgo da Vronskij e dai Karenin, poco dopo le corse (estate 1873), dopo di che torniamo indietro nel tempo, al settembre 1872 e nella proprietà di Levin, che nell'ottobre parte per un viaggio piuttosto vago in Germania, Francia e Inghilterra.

Voglio ora richiamare l'attenzione su un punto. Tolstoj è in difficoltà. I suoi amanti e il marito tradito vivono in fretta — hanno lasciato molto indietro la nubile Kitty e il celibe Levin; a Pietroburgo, nei primi sedici capitoli della IV parte, siamo a metà dell'inverno 1873. Ma Tolstoj non ci dà la durata esatta del soggiorno di Levin all'estero, e l'anno e più che separa il tempo Levin-Kitty da quello Vronskij-Anna si basa su un unico dato, fornitoci nell'XI capitolo della II parte, quello in cui Anna diventa l'amante di Vronskij: Vronskij l'ha corteggiata quasi un anno prima che lei cedesse — e di tanto sono indietro Kitty e Levin. Ma il lettore non tiene molto d'occhio la tabella di marcia, persino i buoni lettori lo fanno solo di rado e quindi pensiamo e sentiamo erroneamente che gli episodi Vronskij-Anna siano perfettamente sincronizzati con gli episodi Levin e Kitty e che gli eventi di questi due gruppi di vite siano più o meno contemporanei. Il lettore si rende ovviamente conto che facciamo la spola nello spazio dalla Germania alla Russia centrale e dalla campagna a Pietroburgo o a Mosca e ritorno; ma non è detto

che si renda conto che la spola la facciamo anche nel tempo — in avanti per Vronskij-Anna, indietro per Levin-Kitty.

Nei primi cinque capitoli della IV parte seguiamo gli sviluppi del tema Vronskij-Karenin a Pietroburgo. Siamo nell'inverno del 1873 e Anna sta per avere un bambino, il figlio di Vronskij. Nel VI capitolo Karenin deve andare a Mosca per faccende politiche, proprio quando vi arriva anche Levin dopo il viaggio all'estero. Oblonskij, tra il IX e il XIII capitolo, organizza un pranzo a casa propria, nella prima settimana di gennaio del 1874, ed è lì che Levin e Kitty si reincontrano. La scena del gessetto si svolge, come precisa questo cronometro, esattamente due anni dopo l'inizio del romanzo; ma per il lettore e per Kitty (come risulta da diverse allusioni nel suo colloquio con Levin al tavolo da gioco, mentre giocherellano col gessetto) è passato solo un anno. Abbiamo qui dunque questo fatto meraviglioso: l'esistenza di una rivelatrice differenza tra il tempo fisico di Anna e il tempo spirituale di Levin.

Nella IV parte, esattamente a metà del libro, tutte le sette vite sono di nuovo allo stesso livello temporale dell'inizio, cioè del febbraio 1872. Siamo nel gennaio 1874, secondo il calendario di Anna e il mio, ma del 1873 secondo quello del lettore e di Kitty. La seconda metà della IV parte (i capitoli XVII-XXIII) ci mostra Anna che a Pietroburgo rischia di morire di parto, e poi la riconciliazione temporanea di Karenin con Vronskij e il tentato suicidio di Vronskij. La IV parte si chiude nel marzo 1874: Anna rompe col marito e parte con l'amante per l'Italia.

La V parte comprende trentatré capitoli. Le sette vite non sono rimaste affiancate per molto tempo. Vronskij e Anna, in Italia, sono di nuovo in testa. È una gran bella corsa. Il matrimonio di Levin, nei primi sei capitoli, si celebra all'inizio della primavera 1874; e quando rivediamo i Levin, in campagna e poi al letto di morte del fratello di lui (capitoli XIV-XX), siamo all'inizio di maggio del 1874. Ma Vronskij e Anna (inseriti tra queste due serie di capitoli) sono due mesi più avanti e si stanno godendo, con una certa insicurezza, un luglio meridionale a Roma.

L'anello che serve a sincronizzare le due coppie è ora il non accoppiato Karenin. Poiché i personaggi principali sono sette, poiché l'azione del romanzo ruota sui loro accoppiamenti, e poiché sette è un numero dispari, è ovvio che una persona sia sempre emarginata e priva di un partner. All'inizio il reietto, il superfluo, era Levin; adesso è Karenin. Torniamo dai Levin nella primavera del 1874 e seguiamo poi le varie attività di Karenin, arrivando pian piano al marzo 1875. A questo punto Vronskij e Anna sono tornati a Pietroburgo dopo un anno in Italia. Lei va a trovare il figlioletto, in occasione del suo decimo compleanno, ed è una scena patetica. Subito dopo, va a vivere con Vronskij nella tenuta di lui, situata, molto opportunamente, nella stessa regione delle case di campagna degli Oblonskij e dei Levin.

Ed ecco che le nostre sette vite sono di nuovo affiancate nella VI parte, composta di trentatré capitoli, dal giugno al novembre 1875. Passiamo la prima metà dell'estate 1875 con i Levin e loro parenti; poi in luglio Dolly Oblonskaja ci dà un passaggio in carrozza sino alla proprietà di Vronskij, dove va a giocare a tennis. Oblonskij, Vronskij e Levin si riuniscono negli ultimi capitoli per le elezioni del governatorato del 2 ottobre 1875, e un mese dopo Vronskij e Anna vanno a Mosca.

La VII parte comprende trentun capitoli. È la più importante del libro, il suo culmine tragico. Siamo ora tutti a Mosca, a fine novembre 1875; o meglio sei di noi sono a Mosca, tre coppie, l'insicura e già inacidita Vronskij-Anna, i Levin che figliano e gli Oblonskij. Nasce il bambino di Kitty e, all'inizio del maggio 1876, andiamo con Oblonskij a trovare Karenin a Pietroburgo. Poi torniamo a Mosca. Di qui inizia una serie di capitoli, dal XXIII alla fine della VII parte, dedicati agli ultimi giorni di Anna. La sua morte, per suicidio, avviene a metà maggio 1876. Ho già dato la mia descrizione di queste pagine immortali.

L'VIII parte, l'ultima, è un meccanismo piuttosto goffo, composto di diciannove capitoli. Tolstoj ricorre a una tecnica già più volte usata nel corso del romanzo, quella di spostare un personaggio da un luogo all'altro e di trasferire così l'azione da un gruppo a un altro di personaggi.* Treni e carrozze hanno nel libro un ruolo importante: abbiamo nella I parte i due viaggi in treno di Anna, da Pietroburgo a Mosca e poi di nuovo a Pietroburgo. Oblonskij e Dolly sono in vari momenti gli agenti di viaggio della storia, e si portano appresso il lettore ovunque

* VN inserisce qui, ma poi sopprime, un'osservazione fatta agli studenti. «Ricorderete quello che chiamavamo il personaggio filtro». Alludeva alla lezione su Dickens del semestre precedente in cui analizzava la funzione strutturale di quei personaggi, che chiamava *perries* e che servono soprattutto per riunire personaggi o per raccogliere informazioni conversando con loro. Cfr. il primo volume, *Lezioni di letteratura*, p. 136. Altrove definisce Oblonskij una sorta di *perry*. (*n.d.c.*)

Tolstoj vuole condurlo. In effetti Oblonskij finisce per trovare un lavoro facile con un lauto stipendio come ricompensa dei servizi resi all'autore. Ora, nei primi cinque capitoli dell'VIII e ultima parte, abbiamo Sergej, il fratellastro di Levin, sullo stesso treno sul quale viaggia Vronskij. La data è facile da stabilire perché si allude spesso alle notizie della guerra. Gli slavi dell'Europa orientale, serbi e bulgari, stanno combattendo contro i turchi. È l'agosto 1876; un anno dopo la Russia dichiarerà guerra alla Turchia. Vediamo Vronskij alla testa di un distaccamento di volontari in partenza per il fronte. Sergej, sullo stesso treno, sta andando a trovare i Levin, e quindi ci si occupa non solo di Vronskij ma anche di Levin. Gli ultimi capitoli sono dedicati alla vita della famiglia di Levin in campagna e alla sua conversione quando cerca a tentoni Dio, seguendo le direttive di Tolstoj.

Da questa presentazione della struttura del romanzo di Tolstoj, si sarà visto che i passaggi sono assai meno agili e assai meno elaborati di quelli tra un gruppo e l'altro in certi capitoli di *Madame Bovary*. Qui il capitolo breve e secco sostituisce i fluenti capoversi flaubertiani. Ma si sarà anche notato che Tolstoj ha in mano più vite di quante ne avesse Flaubert. In Flaubert una galoppata, una passeggiata, un ballo, un viaggio in carrozza dal villaggio alla città e altre piccole innumerevoli azioni, o piccoli movimenti, creano i passaggi da una scena all'altra all'interno dei capitoli. Nel romanzo di Tolstoj grandi treni sbuffanti e sferraglianti vengono utilizzati per trasportare e uccidere i personaggi — e tra un capitolo e l'altro si fa ricorso alle forme di passaggio più tradizionali, iniziando per esempio la parte, o il capitolo successivo con la semplice informazione di quanto tempo è trascorso e del fatto che ora questo o quel gruppo di persone sta facendo questo o quello in questo o quel luogo. C'è più melodia nel poema di Flaubert, uno dei romanzi più poetici che siano mai stati scritti; c'è più potenza nel grande libro di Tolstoj.

Questo è lo scheletro motore del libro, che ho presentato nei termini di una corsa, con sette vite sulla stessa linea di partenza, poi Vronskij e Anna che allungano, lasciandosi dietro Levin e Kitty, poi di nuovo tutte sette alla pari, e ancora Vronskij e Anna che prendono la testa con i buffi movimenti a sbalzi di un giocattolo ingegnoso, ma non ci restano molto. Anna non finisce la corsa. Degli altri sei, solo Kitty e Levin continuano a interessare l'autore.

IMMAGINI

Si può definire immagine l'evocazione, mediante parole, di qualcosa che intende rivolgersi al lettore e al suo senso del colore, del disegno, del suono, del movimento o qualsiasi altro senso della percezione, in modo tale da imprimere nella sua mente una visione di vita fittizia che diventa per lui viva come un ricordo personale. Per creare queste intense immagini, lo scrittore dispone di una vasta gamma di mezzi, dal secco epiteto espressivo alle elaborate immagini verbali e alle metafore più complesse.

1. *Epiteti.* Tra quelli da notare e da ammirare sono «mollemente guazzanti» (*šljupajuščie*) e «ruvide» (*šeršavye*), applicati così splendidamente al viscido interno e al duro guscio delle ostriche che Oblonskij si gode pranzando al ristorante con Levin. Anche gli aggettivi adoperati nella scena del ballo per esprimere la grazia adolescente di Kitty e il fascino pericoloso di Anna meritano di essere collezionati dal lettore. Particolare interesse ha il fantastico aggettivo composto *trjulevo-lento-kruževno-cvetnoj* (che significa letteralmente «iridiscente di tulle, nastri e trine»), usato per descrivere la folla delle signore. Il vecchio principe Ščerbackij definisce un flaccido esemplare di anziano uomo di mondo uno *šljupik* (qualcosa di molle e d'appiccicoso), termine che nel linguaggio infantile si applica a un uovo sodo divenuto molle e spugnoso perché lo si è fatto troppo rotolare in quel gioco della Pasqua russa che consiste nel far rotolare le uova e farle sbattere l'una contro l'altra.

2. *Gesti.* Oblonskij che, mentre gli stanno radendo il labbro superiore, risponde alla domanda del suo maggiordomo (se Anna verrà sola o col marito) alzando un dito; o Anna che, conversando con Dolly, illustra le crisi di oblio morale di Stepan con un vago incantevole gesto di cancellazione davanti alla fronte.

3. *Dettagli di percezione irrazionale.* Molti esempi nel racconto delle fantasie di Anna sul treno.

4. *Tratti comici pittoreschi.* Come quando il vecchio principe *pensa* di fare il verso alla moglie, perché fa riverenze continue parlando di mene matrimoniali.

5. *Immagini verbali.* Sono innumerevoli: Dolly che siede infelice alla sua *chiffonnière* e la rapida voce di petto con la quale, sforzandosi di nascondere la propria sofferenza, chiede al marito di che cosa ha bisogno; le unghie ricurve all'estremità di Grinevič; le labbra attaccaticce del vecchio cane assonnato e beato — sono tutte immagini squisite e indimenticabili.

6. *Paragoni poetici.* Raramente usati da Tolstoj, si rivolgono ai sensi; per esempio le incantevoli allusioni a una luce diffusa e a una farfalla nel descrivere Kitty sulla pista di pattinaggio e al ballo.

7. *Paragoni utilitari.* Si rivolgono alla mente più che all'occhio, al senso etico più che a quello estetico. Quando le sensazioni di Kitty prima del ballo vengono paragonate a quelle di un giovane prima di una battaglia, sarebbe ridicolo visualizzare Kitty in divisa da tenente; ma come schema verbale razionale in bianco e nero, il paragone funziona benissimo e ha quel tono di parabola che Tolstoj coltiva con tanta assiduità in certi capitoli.

Non tutto nel testo di Tolstoj è immagine diretta. Il paragone del tipo parabola sfuma insensibilmente nelle intonazioni didattiche con quelle ripetizioni significanti che sono tipiche di Tolstoj quando parla di situazioni e di stati d'animo. Sotto questo aspetto, si dovrebbero particolarmente notare le affermazioni dirette con le quali iniziano certi capitoli: «Stepan Arkadič aveva studiato bene a scuola»[30] o «Vronskij non aveva mai conosciuto vita familiare».[31]

8. *Similitudini e metafore.* Le vecchie betulle ricciute dei giardini, con tutti i rami piegati sotto il peso della neve, sembravano agghindate in nuove solenni pianete (parte I, capitolo IX).

Ma per Levin riconoscerla in quella folla era facile come riconoscere un roseto fra le ortiche. Tutto veniva illuminato da lei. Era il sorriso che faceva splendere ogni cosa intorno. [...] Discese giù, evitando per un bel po' di guardarla come si evita di guardare il sole; ma, come il sole, la vedeva senza guardarla (capitolo IX).

Si sentiva come se il sole gli si stesse avvicinando (capitolo IX).

... il sole scomparve dietro le nuvole, il viso di lei perdette la sua tenerezza (capitolo IX).

Il tartaro [...] subito, come spinto da una molla, deposta la lista rilegata e afferrata un'altra, la carta dei vini... (capitolo X).

... essa non ne era convinta, come non si sarebbe convinta che, in qualunque epoca si vivesse, i migliori balocchi per i bambini di cinque anni potevano mai essere delle pistole cariche (cap. XII).

Kitty provò una sensazione simile a quella che prova un giovane prima della battaglia (capitolo XIII).

Parla Anna: «Conosco quella nebbia azzurra, simile a quella che c'è sulle montagne della Svizzera. Quella nebbia che ricopre tutto nell'età beata in cui sta appena terminando l'infanzia e da quell'immenso cerchio, felice, allegro [*parte un sentiero che diventa sempre più stretto*] (capitolo XX).

il brusio di un movimento uniforme come quello di un alveare (capitolo XXII).

questo aspetto di farfalla appena posatasi su uno stelo d'erba e pronta a librarsi e ad aprire le ali iridate (capitolo XXIII).

E sulla faccia di Vronskij [...] [*Kitty*] vedeva quell'espressione [...] che già l'aveva colpita e che assomigliava all'espressione di un cane intelligente quando si sente in colpa (capitolo XXIII).

Ma subito, come se avesse infilato i piedi in vecchie pantofole [*Vronskij*] entrò nel suo allegro e piacevole mondo di prima (capitolo XXXIV).

I paragoni possono essere similitudini o metafore, o una mescolanza di queste due cose. Ecco alcuni modelli di paragone:

Il modello *similitudine*:

Tra terra e mare la nebbia era come un velo.

Questa è una similitudine. Collegamenti tipo «come» o «quale» sono tipici della similitudine: un oggetto è come un altro ogget-

to. Se voi però aggiungete che la nebbia era come un velo da sposa, avete una similitudine *sostenuta*, con elementi moderatamente poetici; se invece dite, la nebbia era come il velo di una sposa grassa con un padre ancor più grasso e in parrucca, avete una similitudine *divagante*, sciupata da un prolungamento illogico, come quelle che Omero usava a fini di narrazione epica e Gogol' per grotteschi effetti di sogno.

Passiamo ora al modello *metafora*:

Il velo della nebbia tra terra e mare.

Il collegamento «come» è sparito; il paragone è stato integrato. Una metafora *sostenuta* potrebbe essere:

Il velo della nebbia era lacerato in più punti

perché la conclusione della frase è un prolungamento logico. In una metafora incoerente ci sarebbe invece un proseguimento illogico.

Il paragone etico funzionale

Una particolare caratteristica dello stile tolstojano è che per qualsiasi tipo di paragone, similitudine o metafora, egli si pone in genere un fine non estetico ma etico. In altre parole, i suoi paragoni sono utilitari, funzionali. Sono usati non per abbellire le immagini, per dare una nuova angolazione alla nostra percezione artistica di questa o quella scena; ma per mettere in evidenza un'argomentazione morale. Le chiamo quindi metafore o similitudini morali — idee etiche espresse mediante paragoni. Queste similitudini e metafore sono, ripeto, rigidamente funzionali, e quindi piuttosto secche, e costruite secondo uno schema ricorrente. La formula è «si sentiva come uno...». Uno stato d'animo — che è la prima parte della formula — è seguito da un paragone: «come uno che...» ecc. Cito qualche esempio.

(Levin pensa alla sua vita coniugale.) A ogni passo provava quel che deve provare un uomo che, dopo aver ammirato il dolce filare d'una barchetta su un lago, ci si siede sopra. Così s'accorge che non basta star seduti quieti, senza buttarsi di qua o di là, ma

occorre aver sempre presente che sotto la barca c'è l'acqua e non dimenticare mai dove si vuole andare; e bisogna remare, e le braccia non abituate s'indolenziscono; e insomma, a guardar la cosa da lontano, tutto sembra facile, ma se uno si mette a farla, appare molto difficile, anche se gradevolissima (parte V, capitolo XIV).

(Durante un litigio con la moglie.) Nel primo momento si offese, ma in quello stesso istante sentì che non poteva venir offeso da lei, che lei era lui stesso. Nel primo momento provò una sensazione simile a quella che prova chi, avendo improvvisamente ricevuto un forte colpo alle spalle, si volta con dispetto e desiderio di vendetta per trovare il colpevole, e s'accorge d'essersi colpito da solo accidentalmente, e che non c'è nessuno contro cui arrabbiarsi e bisogna sopportare e calmare il dolore (*ibidem*).

Rimanere con un'accusa così ingiusta era tormentoso, ma farle male giustificandosi era ancor peggio. Come un uomo oppresso dal dolore nel dormiveglia, voleva strappar da sé, gettar via il punto malato e, tornato in sé, sentiva che il punto malato era lui stesso (*ibidem*).

... quell'immagine divina della signora Stahl che per un mese intero [*Kitty*] aveva portato nell'animo, adesso era irrimediabilmente scomparsa, come la figura che la fantasia scorge in un vestito abbandonato, che scompare quando capisci che è soltanto un vestito (parte II, capitolo XXXIV).

Ora [*Karenin*] provava una sensazione simile a quella che proverebbe un uomo il quale abbia tranquillamente valicato un abisso sopra un ponte e, a un tratto, veda che quel ponte è demolito e lì c'è un precipizio (parte II, capitolo VIII).

Egli provava un sentimento simile a quello che proverebbe un uomo il quale ritornasse a casa e trovasse la propria casa sbarrata (parte II, capitolo IX).

Come un bue, con la testa dolcemente china, aspettava la mazza che già sentiva sollevata sopra di sé (parte II, capitolo X).

Ben presto [*Vronskij*] si accorse che, quantunque la società per lui personalmente fosse aperta, per Anna era chiusa. Come nel

gioco a gatto-topo [*dove una persona sta entro il cerchio dei giocatori e un'altra fuori*], le braccia alzate per lui tosto si abbassavano davanti ad Anna (parte v, capitolo XXVIII).

Non si poteva andare in nessun posto senza incontrarlo [*il marito di Anna*]. Così almeno pareva a Vronskij, come a un uomo con un dito malato pare di urtare quasi apposta contro tutto proprio con quel dito (*ibidem*).

NOMI

Quando si parla con una persona, la forma più abituale e più neutra di rivolgersi ad essa per un russo beneducato non è il cognome ma il nome di battesimo con il patronimico, Ivan Ivanovič (cioè «Ivan figlio di Ivan») o Nina Ivanovna (cioè «Nina, figlia di Ivan»). I contadini possono chiamarsi tra loro «Ivan» o «Vanka», ma generalmente soltanto tra parenti o amici d'infanzia o persone che da giovani sono state nello stesso reggimento ecc. ci si rivolge col semplice nome di battesimo. A molti russi, con i quali sono in rapporti d'amicizia da due o tre decenni, non mi sognerei mai di rivolgermi se non chiamandoli Ivan Ivanovič o Boris Petrovič, per esempio; ed è per questo che la facilità con la quale americani anziani diventano Harry e Bill l'uno per l'altro dopo un paio di cocktail, al cerimonioso Ivan Ivanovič appare incredibilmente assurda.

Un uomo di qualità che si chiami, mettiamo, Ivan Ivanovič Ivanov (cioè «Ivan Ivanov figlio di Ivan»; o, come si direbbe in America, Mr. Ivan Ivanov jr.) diventerà Ivan Ivanovič (spesso contratto in Ivan Ivanyč) per i conoscenti e per i domestici personali; *barin* (padrone) o «Vostra Eccellenza» per il resto della servitù; «Vostra Eccellenza» anche per gli impiegati di rango inferiore se occupa un'alta carica nella burocrazia; *Gospodin* (signor) Ivanov per un superiore in collera — o per chi deve assolutamente rivolgersi a lui ma ne ignora il nome di battesimo e il patronimico; Ivanov per i suoi professori alle medie; Vanja per i parenti e gli amici d'infanzia; Jean per una leziosa cugina; Vanjuša o Vanjušenka per la madre o la moglie; Vanečka Ivanov o anche Johnny Ivanov per il bel mondo, se è uno sportivo o un libertino o semplicemente una nullità simpatica ed elegante. Questo Ivanov può appartenere a una famiglia nobile ma non molto antica, perché i cognomi derivati da nomi di battesimo hanno alberi genealogici relativamente corti. Ma se Ivan Ivanovič appartiene a una delle classi inferiori — se è un servo, un contadino o un giovane mercante — può accadere che venga chiamato Ivan, Vanka dai compagni e Ivan Ivanyč dalla docile moglie con lo scialle in testa; e se è un vecchio dipendente può essere chiamato Ivan Ivanyč in segno di deferenza dalla famiglia che ha servito per mezzo secolo; mentre a un vecchio e rispettabile contadino o artigiano ci si può rivolgere con il solenne Ivanyč.

Per quanto riguarda i titoli, il principe Oblonskij, il conte Vronskij o il barone Šilton corrispondevano nella vecchia Russia a ciò che potevano essere un principe, un conte o un barone nell'Europa continentale. Bisogna però tener presente che questi titoli non comportavano rapporti di parentela con la famiglia dello zar, i Romanov (i parenti stretti dello zar venivano chiamati granduchi) e che molte famiglie d'antichissima nobiltà non avevano un titolo. La nobiltà di Levin è più antica di quella di Vronskij. Un uomo di origini relativamente oscure, ma gradito a corte, poteva ricevere dallo zar il titolo di conte ed è probabile che il padre di Vronskij fosse diventato nobile in questa maniera.

Imporre a un lettore straniero l'uso di una dozzina di nomi, in massima parte per lui impronunciabili, per indicare una sola persona è ingiusto e insieme superfluo. Nella lista che segue ho indicato i nomi interi e i titoli che usa Tolstoj nel testo russo; ma nella traduzione da me rivista* ho spietatamente semplificato le forme con le quali ci si rivolge a una persona, lasciando i patronimici solo quando il contesto assolutamente lo esigeva. (Vedi anche, avanti, le note 6, 21, 30, 68, 73, 79 e 89).

Ecco dunque un elenco completo dei personaggi che compaiono, o sono citati, nella I parte di *Anna Karenina*.

Il gruppo Oblonskij-Ščerbackij

Oblonskij, principe Stepan Arkadič («figlio di Arkadij»); diminutivo anglicizzato del suo nome di battesimo: Steve (o Stiva);

* Insieme con altre sezioni di quello che in questo volume viene chiamato il commento, per VN questa rassegna di nomi era destinata alla prefazione di un'edizione scolastica di *Anna Karenina* comprendente anche una nuova traduzione. È un gran peccato che il progetto non sia mai stato realizzato. (*n.d.c.*)

34 anni; antica nobiltà; ha lavorato un tempo (sino al 1869) a Tver, la sua città natale, a nord di Mosca; è ora (1872) a capo di uno dei tanti uffici governativi di Mosca; orario d'ufficio: dalle 11 circa alle 14 e dalle 15 sin verso le 17; gli accade anche di doversi occupare di affari ufficiali nella propria abitazione; ha una casa a Mosca e una proprietà di campagna (la dote di sua moglie), Ergušovo, a una trentina di chilometri da Pokrovskoe, la proprietà di Levin (presumibilmente nella provincia di Tula, a sud di Mosca, nella Russia centrale).

Sua moglie, Dolly (diminutivo anglicizzato di Darija; quello russo sarebbe Daša o Daseňka); nome completo: principessa Darija Aleksandrovna (figlia di Aleksandr) (moglie di) Oblonskij, nata principessa Ščerbackaja: 33 anni; nella I parte è sposata da nove anni.

I loro cinque figli (nel febbraio 1872), tre femmine e due maschi; la maggiore (otto anni) Tanja (diminutivo di Tat'jana); poi Griša (diminutivo di Grigorij), Maša (Marija), Lili (Elizaveta) e il piccolo Vasja (Vasilij). Un sesto bambino dovrà nascere in marzo e, dal momento che due sono morti, sono otto in tutto. Nella III parte, quando, nel tardo giugno del 1872, vanno a Ergušovo, la loro casa di campagna, la neonata ha tre mesi.

Un fratello di Dolly, di cui non si fa il nome, annegato intorno al 1860 nel Baltico; e due sorelle: Natalija (forma francese Nathalie), moglie di Arsenij Lvov, diplomatico e poi funzionario degli Uffici del palazzo (hanno due figli, uno dei quali si chiama Miša, diminutivo di Michail); e Kitty (diminutivo anglicizzato di Ekaterina; diminutivi russi: Katja, Katenka), 18 anni.

Principe Nikolaj Ščerbackij, un cugino.

Contessa Marija Nordston, giovane signora sposata, amica di Kitty.

Principe Aleksandr Ščerbackij, nobile moscovita, e sua moglie («la vecchia principessa»), genitori di Dolly, Nathalie e Kitty.

Filipp Ivanyč Nikitin e Michail Stanislavič Grinevič, funzionari dell'ufficio di Oblonskij.

Zachar Nikitič (nome e patronimico), segretario di Oblonskij.

Fomin, personaggio equivoco di un caso in discussione nell'ufficio di Oblonskij.

Alabin, amico di Oblonskij.

Principe Golicyn, signore che pranza con una signora all'Hôtel d'Angleterre.

Un certo signor Brentel che ha sposato una principessa Šachovskaja.

Contessa Banina, una signora nella cui casa Oblonskij assiste alla prova di una rappresentazione teatrale privata.

Signora Kalinin, vedova di un capitano, che porta una petizione.

Mademoiselle Roland, ex governante francese dei figli di Oblonskij, ora sua amante. Nel capitolo VII della IV parte, circa due anni dopo (inverno 1873-74), ci sarà al suo posto una giovane ballerina, Maša Čibisova.

Miss Hull, la loro governante inglese.

Mademoiselle Linon, vecchia governante francese di Dolly, Nathalie e Kitty.

Matrëna Filimonovna («figlia di Filimon»), di cui non si cita il cognome; diminutivo: Matrëša; vecchia balia delle ragazze Ščerbackij, si occupa ora dei piccoli Oblonskij. Suo fratello, cuoco.

Matvej (cioè Matteo), vecchio maggiordomo di Oblonskij.

Altri servi di casa Oblonskij: Mar'ja, una specie di direttrice di casa; un cuoco; una sottocuoca che prepara i pasti della servitù; alcune cameriere anonime; un lacchè; un cocchiere; un barbiere che viene tutti i giorni e, una volta la settimana, uno che arriva a caricare il pendolo.

I Bobriščev, i Nikitin, i Mežkov, famiglie moscovite citate da Kitty parlando di balli allegri e noiosi. Egoruška (diminutivo di Egor) Korzunskij, direttore di danze per i balli organizzati dagli amici.

Sua moglie Lidie.

Signorina Eleckaja, signor Krivin e altri invitati al ballo.

Il gruppo Karenin

Karenin, Aleksej Aleksandrovič («figlio di Aleksandr»), nobiltà russa di schiatta non specificata, ex governatore di Tver (intorno al 1863); ora uomo di stato con un'alta carica in un ministero, probabilmente degli Interni o dei Beni imperiali; ha una casa a Pietroburgo.

Sua moglie, Anna Arkadievna («figlia di Arkadij») Karenina, nata principessa Oblonskaja, sorella di Stepan. Sposata da otto anni.

Serëža (diminutivo di Sergej), loro figlio, otto anni nel 1872.

Contessa Lidja Ivanovna, non si cita il cognome, amica dei Karenin, interessata, perché così vuol la moda, all'unione tra le chiese cattoliche (romana e greca) e tra le nazioni slave.

Pravdin, un suo corrispondente vagamente massonico.

Principessa Elizaveta Fëdorovna Tverskaja; diminutivo anglicizzato: Betsy; prima cugina di Vronskij e moglie di un primo cugino di Anna.

Ivan Petrovič (nome e patronimico), non si cita il cognome, un conoscente moscovita di Anna che viaggia per caso sul suo stesso treno.

Un anonimo guardiano della ferrovia, schiacciato da un treno; lascia una vedova e una famiglia numerosa.

Varie persone, passeggeri e ferrovieri, sui treni e nelle stazioni.

Annuška (diminutivo popolare di Anna), cameriera di Anna Karenina.

Mariette, governante francese di Serëža, non si cita il cognome; alla fine della IV parte il suo posto è occupato da Miss Edwards.

Kondratij (nome di battesimo), uno dei cocchieri dei Karenin.

Il gruppo Vronskij

Vronskij, conte Aleksej Kirillovič, figlio del conte Kirill Ivanovič Vronskij; diminutivo Alëša; capitano di cavalleria (*rotmistr*) delle guardie e aiutante di campo a corte; di guarnigione a Pietroburgo; a Mosca in licenza; ha un appartamento a Pietroburgo sulla Morskaja, una strada elegante, e una proprietà di campagna, Vozdviženskoe, a un'ottantina di chilometri da quella di Levin, presumibilmente nella provincia di Tula, Russia centrale.

Suo fratello maggiore Aleksandr (francese: Alexandre), che vive a Pietroburgo, comandante di un reggimento delle guardie, padre di almeno due ragazze (la maggiore si chiama Marie) e di un maschio appena nato; sua moglie si chiama Varja (diminutivo di Varvara), nata principessa Čirkova, figlia di un decabrista; mantiene una ballerina.

Contessa Vronskaja, madre di Aleksandr e Aleksej, ha un appartamento o una casa a Mosca e, nelle vicinanze, una proprietà di campagna, cui si arriva da una stazione (Obiralovka) raggiungibile in pochi minuti da Mosca sulla linea di Nižnij-Novgorod.

I domestici di Aleksej Vronskij: un cameriere tedesco e un'ordinanza; la cameriera della vecchia contessa Vronskaja e il suo maggiordomo Lavrentij, che l'accompagnano in viaggio quando torna a Mosca da Pietroburgo; e un suo vecchio lacchè che va a prenderla alla stazione.

Ignatov, amico di Vronskij a Mosca.

Tenente «Pierre» Petrickij, uno dei migliori amici di Vronskij, che alloggia nel suo appartamento di Pietroburgo.

Baronessa Šilton, una donna sposata, amante di Pierre.

Capitano Kamerovskij, compagno di Petrickij.

Vari conoscenti citati da Petrickij: gli ufficiali Berkošev e Buzulukov; una donna, Lora; Fertingov e Mileev, suoi amanti; e una granduchessa. (Granduchi e granduchesse erano dei Romanov, cioè parenti dello zar).

Il gruppo Levin

Levin, Konstantin Dmitrič («figlio di Dmitrij»), rampollo di una nobile famiglia moscovita più antica dei Vronskij; rappresenta Tolstoj nel mondo del libro; 32 anni; ha una proprietà, Pokrovskoe, nel distretto «Karazinskij» e un'altra nel distretto di Seleznjovskij, entrambi nella Russia centrale. («Provincia di Kaši» — presumibilmente la provincia di Tula).

Nikolaj, suo fratello maggiore, eccentrico e tisico.

Marija Nikolaevna, nome e patronimico, non si cita il cognome; diminutivo Maša; ex prostituta, attuale amante di Nikolaj.

Una sorella di Nikolaj e di Konstantin di cui non si cita il nome; vive all'estero.

Il loro fratellastro, Sergej Ivanovič Kozyncev, scrittore su questioni filosofiche e sociali; ha una casa a Mosca e una proprietà nella provincia di Kašin.

Un professore dell'università di Char'kov, Russia meridionale.

Trubin, un baro.

Krickij, un conoscente di Nikolaj Levin, inasprito e di sinistra.

Vanjuška, un ragazzo adottato un tempo da Nikolaj Levin, ora impiegato nell'ufficio di Pokrovskoe, la proprietà dei Levin.

Prokofij, domestico di Kozyncev.

Dipendenti della proprietà di Konstantin Levin: Vasilij Fedorovič (nome e patronimico), il fattore; Agafija Michajlovna (nome e patronimico), ex-balia della sorella di Levin e ora sua direttrice di casa; Filipp, giardiniere; Kuzma, domestico; Semën, un appaltatore; Prochor, un contadino.

NOTE DI COMMENTO (PARTE I) *

1. *Tutto era in scompiglio in casa Oblonskij*
Nel testo russo, la parola *dom* (casa, famiglia) viene ripetuta otto volte nel corso di sei frasi. Questa massiccia e solenne ripetizione, *dom dom dom*, che par suonare a morto per questa tragica famiglia (uno dei temi principali del libro) è intenzionale (p. 5).

2. *Alabin, Darmstadt, America*
Oblonskij, insieme con altri amici, tra i quali Vronskij e presumibilmente Arkadin, sta pensando di organizzare una cena in un ristorante per festeggiare una cantante famosa (vedi nota 75): questo piacevole progetto permea il suo sogno e si mescola ai ricordi di notizie apparse recentemente sui giornali; egli è infatti un grande lettore di quisquilie politiche. Apprendo che in quel periodo (febbraio 1872), la «Gazette» di Darmstadt (capitale del Ducato di Assia e dal 1866 parte del nuovo Impero tedesco) dedicava molto spazio alla cosiddetta questione dell'*Alabama* (nome generico con il quale si definivano le richieste di indennità presentate dagli Stati Uniti alla Gran Bretagna per i danni inflitti alle navi americane durante la Guerra di secessione). Il risultato è che Darmstadt, Alabin e America si mescolano nel sogno di Oblonskij (p. 5).

3. *Il mio tesoro*
È un'aria del *Don Giovanni* (1787) di Mozart, cantata da Don Ottavio, il cui atteggiamento verso le donne è decisamente più morale di quello di Oblonskij (p. 5).

4. *Finché lei è stata in casa nostra, però, io non mi sono permesso nulla. E il peggio di tutto è che lei già...*

* I numeri delle pagine sono quelli dell'edizione italiana citata in nota, ma alcune parole sono date nella traduzione di VN.

Il primo «lei» si riferisce a Mademoiselle Roland, il secondo alla moglie di Oblonskij, Dolly, già incinta di otto mesi. (Darà alla luce una bambina alla fine dell'inverno, cioè in marzo) (p. 7).

5. *Da parte del signor cocchiere*
L'uomo da cui gli Oblonskij affittano una carrozza e una pariglia. Adesso l'affitto è scaduto (p. 8).

6. *Anna Arkadievna... Darija Aleksandrovna*
Parlando con un servo, Oblonskij cita la sorella e la moglie con i nomi e i patronimici. Ma parlando di Dolly avrebbe potuto benissimo dire *knjaginja* (la principessa) o *barynja* (la padrona) anziché «Darija Aleksandrovna» (pp. 8-9).

7. *Le lunghe fedine ricciute*
Di gran moda negli anni settanta, in Europa come in America (p. 8).

8. *Volete fare una prova*
Matvej pensa che il suo padrone voglia scoprire se la moglie reagirà a questa notizia come avrebbe fatto prima del litigio (p. 9).

9. *Tutto si accomoderà*
Il vecchio servo usa un'espressione popolare confortevolmente fatalistica; *obrazuetsja*, tutto si accomoderà, alla lunga finirà tutto bene, passerà anche questa ecc. (p. 9).

10. *A chi piace fare una discesa...*
Così dice letteralmente la *njanja* [*nella traduzione «chi pecca...»*] citando la prima parte di un diffuso proverbio russo: «A chi piace fare una discesa dovrebbe piacere anche trascinarsi il suo slittino» (p. 9).

11. *Arrossendo tutt'a un tratto*
I casi di gente che arrossisce, avvampa, diventa rossa, si colorisce in volto ecc. (e l'azione opposta dell'impallidire) sono straordinariamente frequenti in tutto il romanzo, come, in genere, nella letteratura di quel periodo. Si può speciosamente sostenere che nell'Ottocento si arrossiva e ci si sbiancava più facilmente e più apertamente di oggi, perché l'umanità era, diciamo così, più giovane; in realtà Tolstoj non fa che seguire l'antica tradizione letteraria di servirsi dell'atto di avvampare ecc. come di una sorta di codice o di segnale per comunicare o ricordare al lettore i sentimenti di questo o quel personaggio (p. 10). È però un trucco al quale ricorre un po' troppo spesso e stride con certi brani nei quali, per esempio nel caso di Anna, l'«arrossire» ha la realtà e il valore di un tratto individuale.

Si può paragonare questo a un'altra formula di cui Tolstoj fa larghissimo uso: il «lieve sorriso» che trasmette tutta una gamma di sentimenti — condiscendenza divertita, simpatia cortese, timida cordialità ecc.

12. *Un mercante*
Questo mercante (p. 10), che finirà per comprare la foresta di Ergušovo (la tenuta degli Oblonskij), si chiama Rjabinin: comparirà nel XVI capitolo della II parte.

13. *Ancora fresco* [letteralmente *umido*]
Nell'antico sistema di preparazione, usato in Russia e altrove da chi stampava giornali, era necessario inumidire la carta prima di poter stampare in modo soddisfacente. Perciò una copia di giornale fresca di stampa era necessariamente umidiccia al tatto (p. 10).

14. *Il giornale del mattino*
Il giornale liberale, ma non estremista, che legge Oblonskij è sicuramente la «Gazzetta russa» [*Russkie Vedomosti*], un quotidiano di Mosca (dal 1868) (p. 10).

15. *Rjurik*
Nell'862 d.C., Rjurik, un normanno capo di una tribù variaga (scandinava), attraversò il Baltico dalla Svezia e fondò la prima dinastia russa (862-1598). Le successe, dopo un periodo di confusione politica, il regno dei Romanov (1613-1917), famiglia assai meno antica dei rjurikidi. Nell'opera di Dolgorukov sulla genealogia russa, sono elencate come ancora esistenti nel 1855 solo sessanta famiglie discendenti da Rjurik. Una di queste è quella degli Obolenskij, del cui nome «Oblonskij» è un'evidente e un po' sciatta imitazione (p. 11).

16. *Bentham* e *Mill*
Jeremy Bentham (1740-1832), giurista inglese, e James Mill

(1773-1836), economista scozzese: i loro ideali umanitari affascinavano l'opinione pubblica russa (p. 11).

17. *Il conte Beust, a quel che si diceva, era partito per Wiesbaden.*
Il conte Friedrich Ferdinand von Beust (1809-1886), uomo di stato austriaco. L'Austria era allora un autentico vespaio di intrighi politici, e molte congetture furono fatte dai giornali russi quando il 10 novembre (nuovo calendario) 1871, Beust fu esonerato dalla sua funzione di cancelliere imperiale e nominato ambasciatore alla corte di San Giacomo. Nell'imminenza del Natale 1871, immediatamente dopo aver presentato le credenziali, aveva lasciato l'Inghilterra per passare due mesi con la famiglia nell'Italia settentrionale. Secondo i giornali dell'epoca e le sue stesse memorie (Londra 1887), il ritorno a Londra via Wiesbaden coincise con i preparativi per la funzione di ringraziamento da celebrare in S. Paolo martedì 17/15 febbraio 1872, per la guarigione (da febbre tifoide) del principe di Galles. Del passaggio di Beust da Wiesbaden, durante il viaggio di ritorno in Inghilterra, Oblonskij legge un venerdì; e il solo venerdì possibile è ovviamente il 23/11 febbraio 1872 — e ciò fissa con precisione il giorno in cui inizia il romanzo (p. 12).

Qualcuno di voi potrà chiedersi perché io e Tolstoj accenniamo a queste inezie. Per far apparire *reale* la propria magia, o finzione, l'artista la colloca a volte, come fa Tolstoj, in una cornice storica definita e specifica, citando fatti che possono essere controllati in una biblioteca — questa cittadella dell'illusione. Il caso del conte Beust è un ottimo esempio da citare in una discussione sulla cosiddetta vita reale e sulla cosiddetta finzione. Abbiamo da una parte un fatto storico, un certo Beust, uno statista, un diplomatico, che non soltanto è esistito ma ha lasciato delle memorie in due volumi, dove rievoca minuziosamente tutte le battute spiritose e i giochi di parole politici che ha inventato nel corso della sua lunga carriera in questa o quella occasione. E abbiamo dall'altra parte Stepan Oblonskij, che Tolstoj ha creato di sana pianta, e la domanda è chi dei due, il conte Beust della «vita reale» o il principe Oblonskij della «finzione» è più vivo, più reale, più credibile. Nonostante le sue memorie — memorie prolisse e piene di spenti luoghi comuni — il buon Beust resta una figura vaga e convenzionale, mentre Oblonskij, che non è mai esistito, è immortalmente vivo. Non solo, ma lo stesso Beust acquista una piccola scintilla di vita entrando in una frase di Tolstoj, in un mondo fittizio.

18. [*Griša e Tanja*] *trascinavano qualcosa che poi lasciarono cadere... «Tutto è scompigliato», pensò Stepan Arkadič.*
Questo piccolo incidente a una scatola che rappresenta un treno, sullo sfondo di scompiglio nella casa di un adultero, sarà notato dal buon lettore come un sottile presagio, ideato dall'arte lungimirante di Tolstoj, della catastrofe ben più tragica della VII parte del libro. E ciò che è particolarmente curioso è che il bambino di Anna, Serëža, partecipa più avanti a scuola a un gioco inventato in cui i ragazzi rappresentano un treno in movimento; e quando il suo precettore lo vede sconfortato, il suo sconforto non è dovuto all'essersi fatto male nel corso di quel gioco, ma al suo risentire della situazione familiare (p. 12).

19. *«Si è alzata»* [...] *«Non ha dormito di nuovo tutta la notte».*
Dolly di solito si alza tardi e non sarebbe mai stata in piedi a quell'ora (sono pressappoco le 9,30 del mattino), se avesse normalmente dormito tutta la notte (p. 12).

20. *Tančuročka*
Un ulteriore diminutivo, fantasioso e affettuoso, del più comune diminutivo «Tanja» o «Tanečka». Oblonskij lo incrocia con *dočuročka*, uno dei teneri diminutivi russi di *dočka*, «figlia» (p. 13).

21. *Postulante*
Oblonskij, come tutti gli alti funzionari, era in grado di affrettare la soluzione di un caso o di sveltire gli itinerari burocratici e a volte persino di influire su una questione d'esito incerto. La visita di un postulante può essere paragonata a quella che viene fatta a un deputato per chiedergli un favore particolare. Naturalmente tra i postulanti le persone comuni erano più numerose di quelle di nobili natali o provviste di una certa influenza, perché gli amici personali o i pari grado avrebbero potuto chiedere a Oblonskij un favore a cena o tramite un amico comune (p. 13).

22. *L'orologiaio*
Nelle case signorili russe, vigeva l'abitudine di far venire un orologiaio (in questo caso tedesco) una volta la settimana, di solito il venerdì, perché controllasse e caricasse gli orologi da tavolo, quelli da muro e le pendole. Questo brano definisce il giorno della settimana in cui inizia la vicenda. Trattandosi di un romanzo in cui il tempo ha una parte così importante, un orologiaio è la persona più adatta a metterlo in moto (p. 17).

23. *Dieci rubli*
All'inizio degli anni settanta del secolo scorso, un rublo valeva circa tre quarti di dollaro, ma il potere d'acquisto di un dollaro (un rublo e trenta) era sotto certi aspetti ben maggiore di quanto lo sia oggi. Grosso modo, lo stipendio governativo di seimila rubli annui che riscuoteva Oblonskij nel 1872 corrispondeva a quattromilacinquecento dollari di allora (almeno quindicimila di oggi, non tassati).*

24. *È terribile soprattutto il fatto...*
Quel che soprattutto è terribile, riflette Dolly, è che tra un mese avrà un altro figlio (p. 17). È una garbata eco tolstojana delle riflessioni di Oblonskij sullo stesso tema (p. 7).

25. *Un assoluto liberalesimo*
La concezione tolstojana del «liberalesimo» non coincideva con gli ideali democratici occidentali e con l'autentico liberalesimo quale lo intendevano i gruppi progressisti russi. Il «liberalesimo» di Oblonskij è decisamente di tipo patriarcale e vedremo anche che egli non è immune da convenzionali pregiudizi razziali (p. 19).

26. *L'uniforme*
Oblonskij si toglie la pelliccia e indossa un'uniforme di funzionario governativo (potrebbe essere una finanziera verde) (p. 19).

27. *La direzione provinciale di Penza*
Penza è la città principale della prefettura di Penza, nella Russia centro-orientale (p. 19).

28. *Gentiluomo da camera*
Kammerjunker in tedesco, *kamer-junker* in russo. Una delle tante cariche della corte russa, con carattere soprattutto onorifico e modesti privilegi come quello di partecipare ai balli ufficiali. L'accenno a questo titolo con riferimento a Grinevič serve soltanto a indicare che egli appartiene, e si gloria d'appartenere, a un ambiente socialmente più prestigioso di quello del suo collega, il vecchio burocrate sgobbone Nikitin (p. 20). Quest'ultimo non è necessariamente parente dei Nikitin citati da Kitty a p. 76.

* Forse più di 60.000 del 1980. (*n.d.c.*)

29. *L'educazione di Kitty*
Benché le prime scuole medie per ragazze esistessero sin dal 1859, una famiglia nobile come gli Ščerbackij mandava di solito le figlie o a uno dei tanti «Istituti per fanciulle nobili», che risalivano al Settecento o le educavano in casa con governanti e precettori occasionali. Il programma comprendeva uno studio approfondito del francese (lingua e letteratura), della danza, della musica e del disegno. In molte famiglie, specie a Pietroburgo e a Mosca, l'inglese era studiato quasi quanto il francese.

Una ragazza dell'ambiente di Kitty non sarebbe mai uscita di casa senza essere accompagnata da una governante o dalla madre o da entrambe. La si poteva vedere a passeggio solo in una certa ora elegante e in un certo viale elegante e in quelle occasioni era seguita da presso da un lacchè — per ragioni sia di protezione sia di prestigio.

30. *Levin*
Tolstoj trasse il cognome di questo personaggio (un nobile russo e un rappresentante dell'autore da giovane nel mondo immaginario del romanzo) dal proprio nome «Lev» (che in russo equivale a «Leone»). Alfabeticamente, il russo «e» si pronuncia «ie», ma in molti casi può anche avere il suono di «io». Tolstoj pronunciava il proprio nome di battesimo «Liov» anziché «Liev» com'era più consueto. Io propongo di pronunciare «Liovin» anziché «Lievin», e magari di usare questa grafia, non tanto per evitare confusioni (della cui possibilità Tolstoj, a quanto pare, non si era reso conto) con un diffuso cognome ebraico, quanto per sottolineare il carattere emotivo e personale della scelta di Tolstoj (p. 21).

Lvov
Dando al marito di Nathalie Ščerbackaja, un diplomatico dai modi estremamente raffinati, il cognome Lvov, Tolstoj si serve di un diffuso derivato di «Lev» quasi per indicare un altro aspetto della propria personalità giovanile, vale a dire l'aspirazione a essere assolutamente *comme il faut*.

31. *Stepan Arkadič dava del «tu».*
Anche i russi, rivolgendosi agli intimi, danno del «tu» anziché del «voi» o del «lei». Il «tu» in russo suona «*ty*» e, benché s'accompagni di solito all'uso del nome di battesimo dell'interlocu-

tore, non è rara la combinazione tra il *ty* e il cognome o anche il nome di battesimo accompagnato dal patronimico (p. 21).

32. *Un attivista dello zemstvo, l'uomo nuovo dello zemstvo*
Gli *zemstva*, creati da un decreto governativo del 1° gennaio 1864, erano assemblee provinciali e distrettuali con consigli eletti da tre gruppi: i proprietari terrieri, i contadini e gli abitanti delle città. Levin, che in un primo tempo aveva sostenuto con zelo questi organismi amministrativi, adesso era loro contrario perché i proprietari terrieri che ne erano membri se ne servivano per assegnare cariche redditizie agli amici più bisognosi (p. 22).

33. *Il vestito nuovo*
Secondo i figurini di moda di quell'epoca, Levin dovrebbe indossare una giacca corta («giacca a sacco») col bordo intrecciato e mettere poi una redingote per la serata dagli Ščerbackij (p. 23).

34. *Gurin*
Un nome di mercante che fa pensare a un ristorante buono ma non di lusso, adatto a una colazione tra amici che si trovano nelle vicinanze (p. 23).

35. *Tremila desiatiny nel distretto di Karazin*
Sono poco più di tremila ettari. Si allude chiaramente a un distretto della provincia di Tula (camuffata anche col nome «Kašin») nella Russia centrale, a sud di Mosca, dove lo stesso Tolstoj possedeva una vasta proprietà terriera. Una provincia (o «governatorato», *gubernija*) era composta di distretti (*uezdy*), e questa ne aveva dodici. Tolstoj inventò il nome di Karazin traendolo da quello di un famoso riformatore sociale (1773-1842) e unificando il nome del distretto Krapivenskij dove era la sua tenuta personale, Jasnaja Poljana (a una dozzina di chilometri da Tula, sulla linea Mosca-Kursk), con quello di un villaggio vicino (Karamyševo) (p. 24). Levin possedeva terre anche nel distretto «Seleznëvskij» della stessa provincia (di «Kašin»).

36. *Giardino zoologico*
Tolstoj allude probabilmente a una pista di pattinaggio sullo stagno Presnenskij o su una sua parte, poco più a sud dello zoo, nell'angolo sudoccidentale di Mosca (p. 25).

37. *Calze rosse*
Secondo la mia fonte (*Mode in Costume* di R. Turner Wilson, New York 1948, p. 308) il rosso e il violetto erano di gran moda per le gonne e le calze delle giovani donne parigine intorno al 1870 — e le moscovite eleganti seguivano, ovviamente, Parigi. Le scarpe, nel caso di Kitty, erano probabilmente stivaletti a bottoni di stoffa o di pelle (p. 25).

38. *Una questione filosofica molto importante*
Tolstoj non si prese la briga di cercare un soggetto adatto. I problemi del contrasto tra spirito e materia sono ancora in discussione in tutto il mondo; ma la questione in sé come Tolstoj la formula era già nel 1870 talmente vecchia e ovvia, ed espressa in termini così generici, da far ritenere poco probabile che un professore di filosofia potesse fare tutto un viaggio (più di 500 chilometri) da Charkov a Mosca per sviscerarla con un altro studioso (p. 28).

39. *Keiss* [...], *Wurst e Knaust e Pripasov*
Benché, secondo l'*Allgemeine Deutsche Biographie* (Lipsia 1882), siano esistiti un pedagogista tedesco Raimond Jacob Wurst (1800-1845) e un autore cinquecentesco di canzoni Heinrich Knaust (o Knaustinus), non sono riuscito a trovare nessun Keiss, né tantomeno un Pripasov e preferisco pensare che Tolstoj abbia spiritosamente inventato di sana pianta questa sequela di filosofi materialistici, con un nome russo — ed è una percentuale plausibile — sulla scia di tre tedeschi (p. 29).

40. *Il campo di pattinaggio*
Sin dagli albori della storia, quando si fabbricarono i primi pattini con l'osso cannone di un cavallo, ragazzi e giovani si sono sempre divertiti sul ghiaccio di fiumi e acquitrini gelati. Nella vecchia Russia questo sport era estremamente popolare e nel 1870 era alla moda per entrambi i sessi. I pattini d'acciaio, arrotondati o a punta, venivano legati con una cinghia alla scarpa e tenuti fermi con morsetti, chiodi o viti che penetravano nella suola. Questo accadeva prima che i buoni pattinatori cominciassero a usare appositi stivaletti, con i pattini fissati in modo permanente (p. 32).

41. *Le vecchie betulle ricciute del giardino, con tutti i rami piegati sotto il peso della neve, sembravano agghindate in nuove solenni pianete.*

Come abbiamo già notato, lo stile tolstojano, pur utilizzando ampiamente i paragoni utilitari («parabolici»), è singolarmente scarso di quelle similitudini o metafore poetiche che si rivolgono anzitutto al senso artistico del lettore. Queste betulle (e più avanti i paragoni con il «sole» e con il «roseto») costituiscono un'eccezione. Tra poco faranno cadere qualche ago della loro festosa brina sul manicotto di Kitty (p. 32).

È curioso paragonare il modo in cui Levin percepisce questi alberi emblematici, all'inizio del suo corteggiamento, con certe altre vecchie betulle (citate prima da suo fratello Nikolaj) colpite da un importantissimo temporale estivo nell'ultima parte del libro.

42. *Che si reggevano alle sedie*
Un principiante poteva procedere sui suoi pattini a passi goffi e incerti aggrappandosi allo schienale di una sedia dipinta di verde, su guide di legno, e su queste sedie una signora poteva essere portata a spasso da un amico o da un inserviente (p. 32).

43. *Costume russo*
Questo ragazzo, figlio di un gentiluomo, indossa per pattinare l'abbigliamento invernale delle classi inferiori, o una sua versione stilizzata — stivali alti, giacca corta con cintura, berretto di pecora (p. 33).

44. *«Al giovedì, come sempre, noi riceviamo». «Allora oggi».* [*dice Levin*].
È un *lapsus* di Tolstoj; ma va detto, come si accennava prima, che per tutto il libro il tempo di Levin tende a rimanere indietro rispetto a quello degli altri personaggi. Gli Oblonskij e noi sappiamo che è venerdì (capitolo IV) e ce lo confermano più avanti certi riferimenti alla domenica (p. 36).

45. *All'Hôtel d'Angleterre o all'Ermitage*
L'*Ermitage* viene citato ma non scelto, perché sarebbe stato poco decoroso per un romanziere fare pubblicità a uno dei migliori ristoranti di Mosca (dove, secondo Karl Baedecker, che scriveva una ventina d'anni dopo, un buon pranzo costava, vini esclusi, due rubli e venticinque, cioè un paio di dollari di allora). Tolstoj lo cita, accanto all'inventato *Angleterre*, puramente per indicare il livello gastronomico di quest'ultimo. Si noterà che l'ora del pranzo è ancora quella tradizionale, tra le cinque e le sei (p. 37).

Il disegno di un vestito come quello indossato da Kitty mentre pattinava con Levin.

46. *Carrozza*
Le vetture di piazza e i veicoli privati, con la sola eccezione della *kareta* (una carrozza chiusa a ruote, come quella che usava Oblonskij) erano slitte, più o meno comode, a due posti. La neve, che permetteva di adoperarle, copriva le strade di Mosca e di Pietroburgo più o meno da novembre ad aprile (p. 37).

47. *Tartari*
O, più correttamente, tatari — venivano chiamati tre milioni d'abitanti dell'allora impero russo, in maggioranza musulmani e spesso d'origine turca, residui delle invasioni mongole (tatare) del XIII secolo. Dalla provincia di Kazan', nella Russia orientale, qualche migliaio di tatari emigrò nel corso dell'Ottocento a Pietroburgo e a Mosca, dove alcuni esercitarono la professione del cameriere (p. 37).

48. *La francesina al buffet*
Il suo lavoro consisteva nel badare al buffet e nel vendere fiori (p. 37).

49. *Principe Golicyn*
Qui un generico gentiluomo. Il moralista Tolstoj provava un tale disgusto per «l'invenzione» (anche se in realtà l'artista che era in lui inventò più persone plausibili di chiunque altro, escluso Shakespeare) che spesso nelle prime stesure gli accadeva di usare «nomi reali» anziché quelli, leggermente camuffati, con i quali li avrebbe poi sostituiti. Golicyn è un cognome molto diffuso, e quindi sembra che in questo caso Tolstoj non si fosse preoccupato di deformarlo in Golčov o in Licyn nella versione definitiva (p. 38).

50. *Ostriche*
Le ostriche di Flensburg provenivano da banchi tedeschi (sulla costa del Mare del Nord dello Schleswig Holstein, poco più a sud della Danimarca), che dal 1859 al 1879 furono dati in affitto a una società di Flensburg, sul confine danese.

Le ostriche di Ostenda discendevano dalle larve portate a Ostenda, in Belgio, dall'Inghilterra sin dal 1765.

Negli anni settanta del secolo scorso sia le «Flensburg» sia le «Ostenda» erano prodotte in quantità limitate, e queste ostriche d'importazione erano molto apprezzate dagli epicurei russi (p. 38).

51. *Ščі e kaša*
Ščі — una zuppa a base soprattutto di cavoli lessi — e *grečnevaja kaša* — una polenta di farina di grano saraceno — erano, e presumibilmente lo sono tuttora, l'alimento base dei contadini russi, alla cui dieta si uniformava Levin nella sua qualità di *gentleman farmer*, uomo della terra e fautore della vita semplice. Ai miei tempi, quarant'anni dopo, sorbire *ščі* era considerato chic quanto piluccare un qualunque piatto francese (p. 38).

52. *Chablis, Nuits*
Vini di Borgogna, rispettivamente bianco e rosso. I vini bianchi che noi chiamiamo Chablis sono prodotti nel dipartimento di Yonne (Francia orientale) situato nella più antica regione vinicola europea, che è l'antica provincia di Borgogna. Il Nuits (nome del luogo) Saint-Georges, quello che presumibilmente consiglia il cameriere, proviene dai vigneti a nord di Beaune, al centro stesso della Borgogna (p. 39).

53. *Parmigiano*
Il formaggio veniva mangiato col pane come un *hors-d'œuvre* o tra un piatto e l'altro (p. 39).

54. *Cavalli ardenti*
Il più grande poeta russo, Aleksandr Puškin (1799-1837) tradusse in russo (da una versione francese) la LIII ode delle cosiddette *Anacreontee*, una raccolta di poesie attribuite ad Anacreonte (nato nel VI secolo a.C. in Asia minore e morto a 85 anni), ma che non hanno quelle particolari forme del greco ionico nelle quali lui scrisse i frammenti autentici citati dagli scrittori dell'antichità. Oblonskij sbaglia orribilmente la citazione. La versione di Puškin dice:

I cavalli ardenti si riconoscono
dai segni marchiati su di loro;
i parti boriosi si possono distinguere
dalle loro altissime mitre;
in quanto a me io riconosco
gli amanti felici dai loro occhi... (p. 41).

55. *Con repulsione la mia vita leggendo, io fremo e maledico, e amaramente mi dolgo.*
Levin cita un brano della commovente «Rimembranza» di Puškin (p. 43).

56. *Reclute*
Nella sintesi delle notizie della settimana apparsa sul «Pall Mall Budget» del 28 dicembre 1871, leggo quanto segue: «È stato emanato a Pietroburgo un decreto imperiale che fissa l'arruolamento delle reclute per il 1872 al sei per mille dell'intero impero, regno di Polonia compreso. Si tratta della consueta leva per portare l'esercito e la marina ai loro giusti livelli» ecc.

Questa nota ha scarsa attinenza con il nostro testo, ma è piuttosto interessante (p. 43).

57. *Himmlischi ist's...*
«Celeste cosa quando abbia vinto le mie brame terrene; ma pur quando non mi sia riuscito, ne ho pur tratto un bel piacere!»

Secondo i commentatori, Oblonskij cita qui dei versi del libretto della *Fledermaus* (Il pipistrello), che però fu rappresentata solo due anni dopo questo pranzo.

La citazione esatta sarebbe: *Die Fledermaus, komische Operette in drei Akten nach Meilhac und Halévy* (autori di *Le réveillon*, un vaudeville francese, tratto a sua volta da una commedia tedesca, *Das Gefangnis* di Benedix) *bearbeitet von Haffner und Genée. Musik von Johann Strauss*. Rappresentata per la prima volta a Vienna il 5 aprile 1874 (secondo gli *Annals of Opera* di Loewenberg, 1943). Non ho trovato questa anacronistica citazione nella partitura, ma può darsi che esista nel libretto completo (p. 45).

58. *Quel signore di Dickens*
Si allude al tronfio e compiaciuto John Podsnap di *Our Mutual Friend* di Dickens, pubblicato per la prima volta a Londra in venti puntate mensili dal maggio 1864 al novembre 1865. Podsnap, che era «felicemente consapevole del proprio merito e della propria importanza [*aveva*] stabilito che tutto ciò che si buttava alle spalle, era così escluso dalla sua esistenza... Aveva anche sviluppato un particolare svolazzo del braccio destro con il quale spesso sgombrava il mondo dei suoi più ardui problemi, spazzandoli dietro di sé...» (p. 45).

59. *Platone nel suo «Convito»*
In questo dialogo Platone, il famoso filosofo ateniese (morto a ottant'anni nel 347 a.C.), fa discutere sull'amore un certo numero di convitati. Uno di loro distingue retoricamente l'amor terreno dall'amor celeste; un altro esalta l'amore e le sue opere; un terzo, Socrate, parla di due tipi d'amore, quello (l'essere innamorato) che desidera la bellezza per un fine particolare, e l'altro, di cui godono le anime creative, che fa nascere non figli del proprio corpo ma buone azioni (tratto da una vecchia edizione dell'*Encyclopaedia Britannica*) (p. 46).

60. *Il conto*
Questo pranzo letterario è costato ventisei rubli, mancia compresa, e quindi la parte di Levin è di tredici rubli (circa dieci dollari d'allora). I due uomini hanno bevuto due bottiglie di champagne, un po' di vodka e almeno una bottiglia di vino bianco (p. 46).

61. *La principessa [Ščerbackaja] si era sposata trent'anni prima*
Un lapsus di Tolstoj. A giudicare dall'età di Dolly, dovrebbero essere almeno trentaquattro (p. 48).

62. *Molte cose erano cambiate nei costumi della società*
Nel 1870, si era aperto a Mosca il primo istituto d'insegnamento superiore per le donne (i corsi della Lubjanska: *Lubjanskie Kursy*). Le ragazze reclamavano una libertà che sino ad allora non avevano — tra l'altro quella di scegliersi i propri mariti anziché lasciare che il matrimonio fosse combinato dai genitori (p. 48).

63. *Mazurca*
Una delle danze ai balli di allora («Signori, si parte col piede sinistro; signore, col destro, scivolare, scivolare, unire i piedi, girare con un salto» ecc.). Il figlio di Tolstoj, Sergej, in una serie di note su *Anna Karenina* (*Literaturnoe nasledstvo*, XXXVII-XXXVIII, pp. 567-590, Mosca 1939) dice: «La mazurca era una delle danze preferite dalle signore; ad essa gli uomini invitavano quelle da cui si sentivano particolarmente attratti» (p. 49).

64. *Kaluga*
Cittadina a sud di Mosca, verso Tula (Russia Centrale) (p. 54).

65. *Classiche e moderne*
L'insegnamento «classico» (*klassičeskoe*), nelle scuole russe, comportava lo studio del latino e del greco, mentre quello moderno (*real'noe*) implicava la loro sostituzione con lingue vive, e con un'accentuazione degli aspetti «scientifici» e pratici delle altre materie (p. 55).

66. *Spiritismo*
La conversazione (a casa Ščerbackij) sui tavolini che girano nel XIV capitolo della prima parte, con Levin che critica lo «spiritismo», Vronskij che propone di provarci e Kitty che cerca un possibile tavolino — tutto questo ha un curioso prolungamento nel XIII capitolo della IV parte, quando Levin e Kitty si servono di un tavolo da gioco per scrivere con un gessetto e comunicare tra loro con un tenero cifrario. Era in quell'epoca un passatempo di gran moda — con fantasmi che battevano, tavolini che ballavano, strumenti musicali che compivano brevi voli da un punto a un altro della stanza e altre strane aberrazioni materiali e spirituali, e con pagatissimi medium che pronunciavano frasi e impersonavano morti in un sonno simulato (p. 56). Benché i mobili che ballano e le apparizioni siano antichi quanto il mondo, la loro versione moderna proviene dal villaggio di Hydesville vicino a Rochester, stato di New York, dove nel 1848 si sentirono dei colpi prodotti dagli astragali e da altre nacchere anatomiche delle sorelle Fox. A dispetto delle denunce e degli smascheramenti, lo «spiritismo», come purtroppo si finì per chiamarlo, affascinò il mondo e nel 1870 l'intera Europa faceva ballare i tavolini. Una commissione nominata dalla Società dialettica di Londra per indagare su «presunti fenomeni di manifestazioni spiritiche», aveva presentato da poco il suo rapporto — e durante una seduta il medium Home si era «sollevato di undici pollici». In una successiva parte del romanzo incontreremo questo Home in un trasparente camuffamento e vedremo in quale strano e tragico modo lo spiritismo, proposto da Vronskij nella prima parte come mero passatempo, influirà sulle decisioni di Karenin e sul destino di sua moglie.

67. *L'anellino*
Gioco di società praticato dai giovani in Russia e presumibilmente anche in altri paesi: i giocatori si mettono in cerchio, aggrappandosi tutti a una stessa corda, lungo la quale un anello viene passato di mano in mano, mentre al centro del cerchio un altro giocatore cerca di indovinare di chi sia la mano che lo nasconde (p. 58).

68. *Principe*
Il fatto che la principessa Ščerbackaja si rivolga al marito chiamandolo *knjaz* (principe) è un'antiquata usanza moscovita. Notate anche che il principe chiama le figlie «Katenka» e «Dašenka», alla vecchia maniera russa, cioè che, per così dire, non sopporta i moderni diminutivi all'inglese («Kitty» e «Dolly») (p. 59).

69. *Moscardini*
In russo *tjutkij* è il nome usato dal principe per definire giovani scapestrati e contiene elementi di fatuità e di affettazione. In realtà non s'addice molto a Vronskij, cui il padre di Kitty sembra stia pensando in questo momento; Vronskij può essere frivolo e vanitoso ma è anche ambizioso, intelligente e perseverante. I lettori noteranno un'eco curiosa di questa fantasiosa parola nel nome del parrucchiere («Tjutkin, *coiffeur*») di cui Anna legge l'insegna con uno sguardo vagante il giorno della sua morte mentre percorre in carrozza le strade di Mosca (p. 764); essa è colpita dall'assurdo contrasto tra «Tjutkin», un buffo nome russo, e il formale epiteto francese di «*coiffeur*», e per un attimo le viene in mente che potrebbe far ridere Vronskij con una battuta su questo bizzarro accostamento (p. 59).

70. *Corpo dei paggi*
Pažeskij korpus ego imperatorskogo veličestva (Corpo dei paggi di Sua Maestà Imperiale), scuola militare per i figli dei nobili della vecchia Russia, fondata nel 1802, riformata nel 1865 (p. 50).

71. *Château des fleurs... cancan*
Si allude a un ristorante notturno dove su un palcoscenico si eseguono numeri di varietà. «Il famigerato cancan... è solo una quadriglia danzata da persone grossolane» (Allen Dodsworth, in *Dancing and its Relations to Education and Social Life*, Londra, 1885) (p. 61).

72. *La stazione*
La stazione ferroviaria Nikolaevskij, o di Pietroburgo, nella zona centrosettentrionale di Mosca. La linea fu costruita dal governo nel 1843-51. Un rapido copriva la distanza tra Mosca e Pietroburgo (circa 650 chilometri) in venti ore nel 1862 e in tredici nel 1892. Anna, partita da Pietroburgo verso le 8 di sera, arriva a Mosca poco dopo le 11 dell'indomani (p. 62).

73. *Ah! Vostra Eccellenza!*
Un inferiore — servo, impiegato o bottegaio — rivolgendosi a persona titolata (principe o conte) la chiamava «Vostra Eccel-

lenza», o più letteralmente «Vostra Serenità», *Vaše sijatel'stvo* (in tedesco «*Duchlaucht*»). L'uso di questo termine da parte del principe Oblonskij (che, ovviamente, ha tutto il diritto di essere chiamato *sijatel'stvo*) nel salutare il conte Vronskij, è scherzosamente paternalistico: scimmiotta un anziano servitore che cerca di fermare un giovane scapestrato messosi su una cattiva strada o si comporta — forse anche più esattamente — come un posato padre di famiglia che parla con uno scapolo irresponsabile (p. 62).

74. *Honni soit qui mal y pense*
È il motto dell'Ordine della Giarrettiera: «Vituperato sia chi ne pensa male», frase pronunciata da Edoardo III nel 1348 per troncare le risatine di certi nobili quando cadde la giarrettiera di una dama (p. 62).

75. *Diva*
Questa parola italiana veniva allora riferita alle cantanti famose (per esempio, la diva Patti); ma nel 1870, in Francia e altrove, il termine era spesso usato anche per le vistose attrici del varietà; qui però penso che si alluda a una cantante o a un'attrice rispettabile. La diva, riflessa e moltiplicata, interviene nel sogno di Oblonskij — quello da cui si sveglia alle 8 del mattino di venerdì 11 (p. 5). Qui, a p. 63, Oblonskij e Vronskij parlano della cena in suo onore fissata per l'indomani, domenica 13 febbraio. A pagina 68 Oblonskij parla di lei («una nuova cantante») con la contessa Vronskaja alla stazione, la mattina di quello stesso sabato 12 febbraio. Infine, a pagina 79, dice ai suoi familiari, alle 9,30 di sera del medesimo giorno, che Vronskij è passato di lì per chiedere informazioni sul pranzo previsto per l'indomani in onore di una celebrità venuta dall'estero. Sembra che Tolstoj non sapesse molto bene se considerare questo evento frivolo o formale (p. 63).

Bisognerebbe notare che alla fine della V parte, l'apparizione di una cantante famosa (stavolta si fa il nome della diva Patti) coincide con un momento decisivo del rapporto tra Anna e Vronskij.

76. *Attraverso la bruma gelida si vedevano gli operai in pellicciotto e stivali morbidi di feltro che passavano sopra le rotaie delle deviazioni di linea.*
Inizia qui quel susseguirsi di sottili motivi con i quali Tolstoj

prepara un macabro incidente e, nello stesso tempo, presenta quelle impressioni che formeranno in seguito un importantissimo incubo comune ad Anna e a Vronskij. La scarsa visibilità nella bruma gelata si collega alle numerose figure imbacuccate dei ferrovieri e, poco più avanti, al macchinista imbacuccato e coperto di brina. La morte del guardiano che Tolstoj sta preparando avviene a pagina 68: «Un guardiano [...], troppo imbacuccato contro il forte gelo, non aveva sentito un treno che retrocedeva [*la nebbia ottica diventa nebbia acustica*] ed era stato investito». Vronskij vede il cadavere sfigurato (p. 68), e poco prima aveva anche notato (e forse anche Anna) un contadino con il sacco in spalla che scendeva dal treno (p. 64), un'impressione visiva che avrà un seguito. Qui inoltre, nel vibrare della banchina della stazione sotto un grande peso, viene introdotto il tema del «ferro» (battuto e schiacciato nell'incubo successivo) (p. 63).

77. *La locomotiva passò davanti a loro*
Nella famosa fotografia (1869) dei due primi treni transcontinentali che s'incontrano a Promontory Summit, nello Utah, la locomotiva della Central Pacific (da San Francisco verso est) ha un grande fumaiolo svasato a imbuto, mentre in quella della Union Pacific (da Omaha verso ovest) c'è soltanto un fumaiolo diritto e sottile con sopra un parascintille. Sulle locomotive russe erano in uso entrambi i fumaioli. Secondo *Chemins de fer russes* di Collignon (Parigi 1868), la locomotiva lunga sette metri e mezzo, con rotaie oOOo, del rapido Pietroburgo-Mosca aveva un fumaiolo diritto alto due metri e un terzo, cioè trenta centimetri più del diametro delle sue ruote, la cui azione è così vigorosamente descritta da Tolstoj (p. 64).

78. *L'aspetto di quella signora...*
Non è necessario che il lettore veda Anna con gli occhi di Vronskij, ma per quelli che desiderano gustare l'arte tolstojana in tutti i particolari, è bene rendersi conto quale doveva essere secondo lui l'aspetto della sua eroina. Anna era piuttosto corpulenta, ma con un portamento meravigliosamente aggraziato e un passo leggero. Il suo viso era bello, fresco e pieno d'animazione. Aveva capelli neri ricci che tendevano a scompigliarsi, e occhi grigi che emettevano uno scuro scintillio all'ombra di folti sopraccigli. Il suo sguardo poteva illuminarsi d'un incantevole splendore o assumere un'espressione seria e malinconica. Le sue labbra non truccate erano di un rosso vivo. Aveva braccia

grassocce, polsi sottili e mani piccole. La sua stretta di mano era vigorosa, i suoi movimenti rapidi. Tutto in lei era elegante, seducente e reale (p. 65).

79. *Oblonskij! Qui!*
Due uomini di mondo, intimi amici o compagni d'arme, potevano chiamarsi per cognome o anche con i loro titoli — conte, principe, barone — riservando il nome di battesimo o il nomignolo a particolari occasioni. Quando Vronskij chiama Stiva «Oblonskij!» usa una forma incomparabilmente più intima che se avesse gridato «Stepan Arkadič», cioè il nome e il patronimico (p. 66).

80. *Vous filez le parfait amour. Tant mieux, mon cher, tant mieux.*
Voi filate il perfetto amore. Meglio così, mio caro, meglio così (p. 66).

81. *Colore insolito... qualcosa d'insolito*
Non c'è ovviamente connessione reale tra le due cose, ma la ripetizione è tipica di Tolstoj, del suo rifiuto delle pseudo-eleganze e della sua disponibilità ad accettare qualsiasi robusta goffaggine se è la strada più breve per esprimere un concetto. Cfr. il contrasto abbastanza simile tra «non frettoloso» e «frettolosamente» una cinquantina di pagine dopo. Il berretto del capostazione era di un rosso acceso (p. 67).

82. *Bobriščev*
Possiamo arguirne che saranno loro a organizzare questo particolare ballo (p. 76).

83. *L'abito di Anna*
Da un articolo, *Paris Fashions for February*, in «London Illustrated News», 1872, si apprende che mentre le *toilettes de promenade* toccavano appena il suolo, un vestito da sera aveva un lungo strascico di taglio quadrato. Il velluto era estremamente di moda, e per un ballo una signora poteva portare una *robe princesse* di velluto nero sopra una gonna di *faille*, bordata di pizzo Chantilly e un ciuffo di fiori in testa (p. 81).

84. *Valzer*
Sergej Tolstoj, nella serie di note già citate (v. nota 63) precisa in quale ordine si susseguivano le danze in un ballo come quello

qui descritto: «Il ballo iniziava con un valzer leggero, cui seguivano quattro quadriglie, poi una mazurca con varie figure... L'ultima danza era un *cotillon*... con figure come il *grand-rond*, la *chaîne* ecc. e con l'interpolazione di altre danze — valzer, *galop*, mazurca».

Dodworth nel suo libro (*Dancing*, 1885) elenca ben duecentocinquanta figure per il «*Cotillon* o *German*». Il *grand-rond* viene così descritto al n. 63: «I cavalieri scelgono i cavalieri; le dame scelgono le dame; si forma un grande cerchio, i cavalieri si prendono per mano da una parte del cerchio, le dame dall'altra; la figura comincia con il voltare a sinistra; poi il direttore che tiene la mano della sua dama con la mano destra, avanza, staccandosi dagli altri [*ballerini*] e taglia a metà il cerchio... [*poi*] si volta verso sinistra con tutti i cavalieri mentre la sua partner si volta verso destra con tutte le dame, e procedono lungo il lato della sala, sino a formare due file contrapposte. Una volta passati gli ultimi due, le due file avanzano, e ogni cavaliere danza con la dama che ha di fronte». I vari tipi di «catene» — doppie, ininterrotte ecc. — possono essere lasciati all'immaginazione del lettore (p. 83).

85. *Teatro pubblico* [più esattamente «popolare»]
Secondo una nota della traduzione di Maude, un teatro popolare (o più esattamente un teatro finanziato da privati — in quanto Mosca aveva allora soltanto teatri statali) era stato inaugurato in occasione della «Esposizione di Mosca del 1872» (p. 83).

86. [*Kitty*] *rifiutò la mazurca a cinque cavalieri*
Qualche giorno prima aveva anche rifiutato Levin. L'intero ballo (con la sua meravigliosa interruzione — p. 83 — «la musica si fermò») è sottilmente emblematico dello stato d'animo e della situazione di Kitty (p. 84).

87. [Era] *incantevole il solido collo con il filo di perle* [zemčug] [...] *incantevole quel bel volto nella sua animazione* [oživlenje], *eppure c'era qualcosa d'orribile* [užasnoe] *e di crudele* [žestokoe] *nel suo incanto*
La ripetizione del suono «ž» (che coincide foneticamente con la «j» francese) — il carattere ronzante e sinistro della bellezza di Anna — è artisticamente completata dal penultimo capoverso del capitolo: «egli si sentì scottare [*obžog*] dall'irrefrenabile [*neuderžimyj*] tremante [*drožaščij*] fulgore degli occhi e del sorriso» (pp. 86-87).

88. *Direttore delle danze*
«Il direttore dovrebbe esercitare una continua vigilanza ed esser sempre pronto a sollecitare i tardi, a stimolare i lenti, a svegliare i disattenti, a far cenni a quelli che occupano troppo a lungo la pista, a sovrintendere alle fasi preparatorie di ogni figura, ad accertarsi che ogni danzatore sia correttamente schierato rispetto al suo partner e, se è necessario un movimento simultaneo, a dare il via a questo movimento ecc. È quindi costretto a svolgere le funzioni del "fustigatore", oltre che del direttore, dell'istruttore e del controllore». Attenuato dalla posizione sociale e dall'abilità nella danza delle persone che partecipano a questo ballo, tale è, più o meno, il compito di Korsunskij (p. 86).

89. *C'è un signore, Nikolaj Dmitrič*
L'amante plebea di Nikolaj usa il nome di battesimo e un patronimico abbreviato come una qualunque moglie rispettosa in una famiglia piccolo-borghese (p. 89).

Quando invece Dolly, parlando del marito, ne cita il nome e il patronimico, fa una cosa ben diversa: sceglie il modo più neutro e formale di riferirsi a lui per sottolineare il proprio distacco.

90. *E le betulle e la nostra stanza di studio*
Con profonda nostalgica tenerezza ricorda le sale della dimora ancestrale dove da ragazzo, insieme al fratello, prendeva lezioni da un precettore o da una governante (p. 93).

91. *Dagli zingari*
I ristoranti notturni scritturavano zingari (*tzygany*) che cantavano e ballavano. Le attrici zingare di bell'aspetto erano estremamente popolari tra i gaudenti russi (p. 94).

92. *La sua slitta con i tappeti*
Un tipo di rustica e comoda slitta composta, a quanto pare, di una coperta stesa sopra i pattini (p. 95).

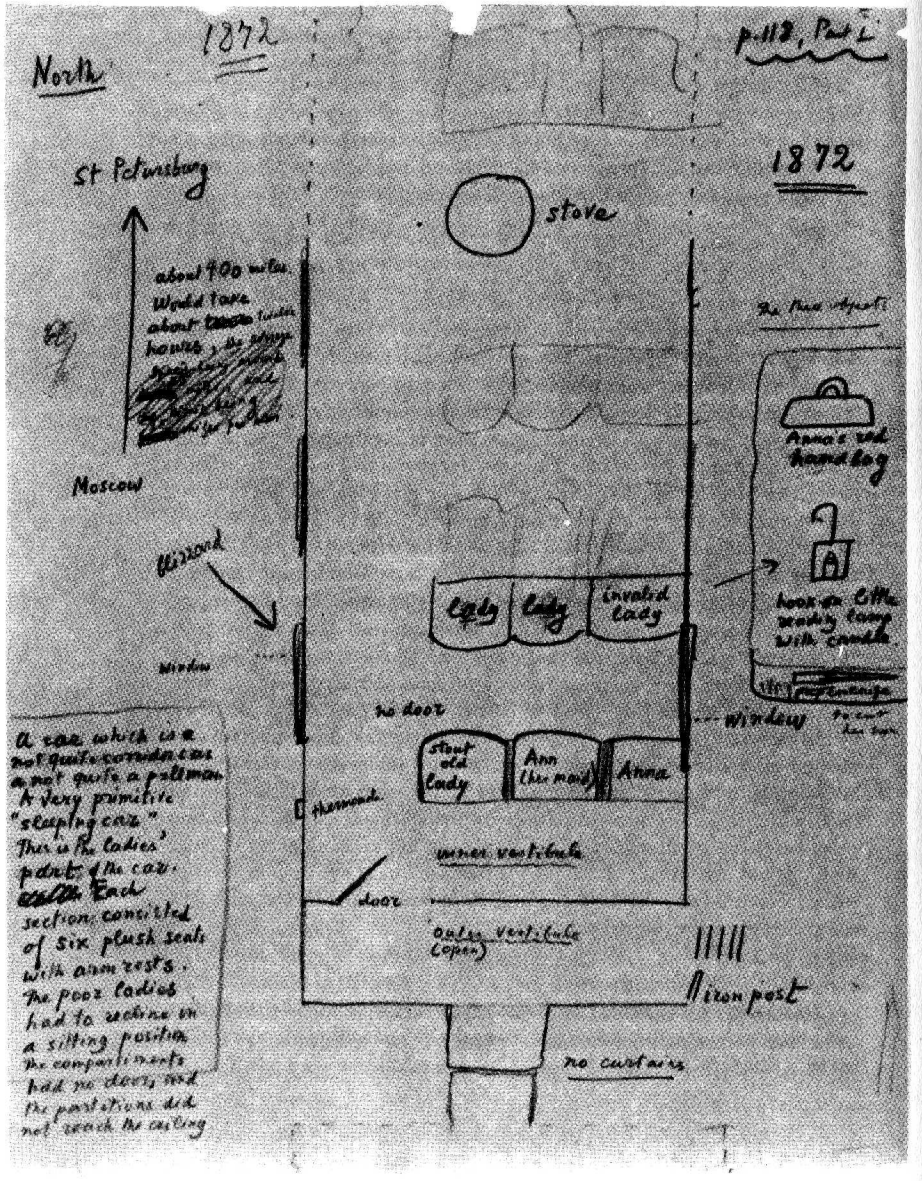
93. *La riscaldava*
La casa di campagna di Levin veniva riscaldata con stufe olandesi a legna, una per stanza, e c'erano doppie finestre con batuffoli d'ovatta tra un vetro e l'altro (p. 97).

94. *John Tyndall*
John Tyndall (1820-1893) è l'autore di *Heat as a Mode of Motion*

(prima edizione 1863). Era la prima esposizione divulgativa della teoria meccanica del calore che all'inizio degli anni sessanta non era ancora inclusa nei manuali scolastici (p. 98).

95. *Il terzo segnale*
Negli anni settanta i tre scampanellii delle stazioni russe erano già diventati un'istituzione nazionale. Il primo segnale, un quarto d'ora prima della partenza, serviva a far entrare l'idea del viaggio nella mente del futuro passeggero; il secondo, dieci minuti dopo, suggeriva che il progetto poteva essere realizzato; e immediatamente dopo il terzo, il treno fischiava e scivolava via (p. 102).

96. *Vettura*
Grosso modo, due concezioni della comodità dei viaggi notturni si spartivano il mondo nell'ultimo terzo dell'Ottocento: il sistema Pullman in America, con sezioni chiuse da tende e con passeggeri addormentati che venivano portati, piedi avanti, a destinazione; il sistema Mann in Europa che li faceva dormire di traverso negli scompartimenti; ma nel 1872, una vettura di prima classe (che Tolstoj chiama eufemisticamente un vagone letto) dell'espresso notturno tra Mosca e Pietroburgo era una faccenda molto primitiva, ancora in bilico tra una vaga tendenza Pullman e lo schema «a salottino» del colonnello Mann. Aveva un corridoio laterale, aveva le toilettes e aveva stufe a legna; ma aveva anche piattaforme aperte che Tolstoj chiama «portici» [*kryléčkij*], non essendo ancora state inventate le carrozze intercomunicanti. Perciò la neve penetrava dalle porte di coda ogni volta che capotreni e fuochisti passavano da una vettura all'altra. I posti per la notte erano scompartimenti pieni di correnti, per metà separati dal corridoio, e dalla descrizione di Tolstoj è evidente che in ogni sezione viaggiavano sei passeggeri (e non quattro come negli scompartimenti dei vagoni-letto più recenti). Le sei signore della sezione «letto» si sdraiavano su delle poltrone, tre da una parte e tre dall'altra, con in mezzo uno spazio appena sufficiente per i poggiapiedi. Ancora nel 1892, secondo Karl Baedecker, le vetture di prima classe di questa linea avevano poltrone trasformabili in letti per la notte ma egli non fornisce particolari su questa metamorfosi, e comunque nel 1872 questo simulacro del riposare distesi non prevedeva né coperte né lenzuoli. Per capire certi aspetti importanti del viaggio notturno di Anna, il lettore dovrebbe visualizzare chiaramente questa di-



Lo schizzo del vagone letto in cui Anna viaggiò da Mosca a Pietroburgo.

sposizione; Tolstoj chiama indiscriminatamente «divanetti» o «poltrone» i sedili imbottiti dello scompartimento; ed entrambi i termini sono corretti perché, da entrambe le parti, il divano era suddiviso in tre poltrone. Anna siede rivolta a nord, nell'angolo del finestrino di destra (a sud-est) e può vedere i finestrini di sinistra attraverso il corridoio. Alla sua sinistra c'è la sua cameriera Annuška (che stavolta viaggia nel suo stesso scompartimento, e non in seconda come venendo a Mosca) e dall'altra parte, più a ovest, c'è una grassa signora che, essendo la più vicina al corridoio sul lato sinistro della sezione, è quella che sente maggiormente il freddo e il caldo. Esattamente di fronte ad Anna, una vecchia invalida sfrutta come meglio può ciò che ha a disposizione per dormire; e sugli altri sedili prospicienti Anna ci sono altre due signore, con le quali lei scambia qualche parola (p. 102).

97. *Lanterna da viaggio*
Era nel 1872 un aggeggio molto rudimentale, con una candela all'interno, un riflettore e una maniglia metallica che si poteva fissare al bracciolo della poltrona di un treno, accanto al gomito di chi aveva voglia di leggere (p. 102).

98. *Il fuochista*
Ecco un'altra serie d'impressioni che partono dal guardiano imbacuccato vittima di un investimento («come se sbranassero qualcuno») e arrivano sino al suicidio di Anna (il muro abbagliante, il precipitare). Il magro fuochista dà alla sonnolenta Anna la sensazione di rosicchiare qualcosa sulla parete, e questa immagine si deformerà, nel suo successivo incubo, nel movimento del nano disgustoso che rimesta e schiaccia (p. 105).

99. *Una stazione*
È quella di Bologoe, a metà strada tra Mosca e Pietroburgo. Negli anni settanta vi si faceva, nelle ore piccole, una fermata di venti minuti per uno squallido rinfresco (p. 104).

100. *Cappello rotondo*
Nel 1850 comparve un cappello duro con la cupola bassa, disegnato da William Bowler, un cappellaio inglese, e fu questo il modello originale della bombetta, che gli inglesi chiamavano *bowler* e gli americani *derby* — nome quest'ultimo derivante dal

fatto che il conte di Derby portava alle corse una bombetta grigia con una fascia nera. Divenne d'uso generale negli anni settanta.

Bisognerebbe tener conto che le orecchie di Karenin sono la terza delle cose che non vanno e che sottolineano lo stato d'animo di Anna (p. 106).

101. *Panslavista*
Fautore di un'unione spirituale e politica di tutti gli slavi (serbi, bulgari ecc.), con a capo la Russia (p. 111).

102. *Lo mise a letto*
Sono pressappoco le 9 di sera (si veda la fine del capoverso). Per non si sa quale ragione Seréža è stato messo a letto prima del solito (si veda il precedente accenno al fatto che di solito va a letto «intorno alle dieci» — un'ora singolarmente tarda per un bambino di otto anni) (p. 113).

103. *Duc de Lille, «Poésie des Enfers»*
Forse un'allusione camuffata allo scrittore francese conte Mathias Philippe Auguste Villiers de l'Isle Adam (1840-1889). Il titolo comunque è un'invenzione di Tolstoj — «Poesia dell'inferno» (p. 114).

104. *I denti di Vronskij*
Nel corso del romanzo, Tolstoj accenna spesso agli splendidi denti regolari, *splošnye zuby*, di Vronskij, che formano una liscia e compatta facciata d'avorio ogni volta che lui sorride; ma, nell'VIII parte, prima ch'egli scompaia dal romanzo, il creatore, per punirlo nel suo fisico brillante, gli infligge un mal di denti meravigliosamente descritto (p. 118).

105. *Nota speciale sul gioco del tennis*
Alla fine del XXII capitolo della VI parte, Dolly Oblonskaja vede Vronskij e Anna giocare a tennis con due ospiti. Siamo nel luglio 1875 e il tennis che si sta giocando nella tenuta di campagna di Vronskij è il gioco moderno, che un tal maggiore Wingfield aveva portato in Inghilterra nel 1873. Fu un successo immediato e in Russia come in America lo si giocava già nel 1875. In Inghilterra il tennis è spesso chiamato *lawn-tennis* (tennis da prato) perché all'inizio veniva giocato su prati da *croquet*, duri o erbosi, e anche per distinguerlo dall'antico tennis

Il disegno di un costume da tennis come quello indossato da Anna durante la partita con Vronskij.

(o pallacorda) che si giocava invece in sale particolari ed era anche chiamato *court-tennis*. La pallacorda è citata da Shakespeare e da Cervantes. La giocavano gli antichi re, saltando e ansimando in sale piene di echi. Questo però (il *lawn-tennis*) è, ripeto, il nostro gioco moderno. Noterete la precisa descrizione di Tolstoj: i giocatori, divisi in due squadre di due, si dispongono dalle due parti di una rete tesa tra colonnine dorate (mi piace il «dorate» — un'eco delle origini regali del gioco e della sua aristocratica resurrezione) sul *croquet-ground* accuratamente spianato. Vengono anche descritti i diversi modi personali di giocare. Vronskij e il suo compagno Svijažskij giocano bene, e anche con molta serietà; seguendo con occhio vigile la palla che viene verso di loro, senza fretta ma anche senza indugio le corrono agilmente incontro, aspettano il rimbalzo e la ribattono con precisione — quasi tutti i colpi, temo, erano praticamente dei pallonetti. Il compagno di Anna, un giovane di nome Veslovskij, che Levin ha cacciato da casa proprio un paio di settimane prima, gioca peggio degli altri. C'è poi un gustoso particolare: gli uomini, col permesso delle signore, si tolgono la giacca e riprendono a giocare in maniche di camicia. A Dolly la cosa pare del tutto innaturale — persone adulte che corrono dietro a una palla come bambini. Vronskij è un grande ammiratore degli usi e delle mode inglesi, e il tennis lo dimostra. Tra parentesi, il gioco era allora assai più molle di oggi. Il servizio di un uomo era un secco colpetto con la racchetta tenuta verticalmente al livello dell'occhio; quello di una signora un debole colpo dal basso in alto.

106. *Nota speciale sulla questione della religione*

I personaggi del libro appartengono alla Chiesa russa, la cosiddetta Chiesa greco-ortodossa — o più correttamente greco-cattolica — che mille anni fa si separò dalla comunione romana.

La prima volta che la incontriamo, una delle figure minori del libro, la contessa Lidija, si occupa dell'unificazione tra le due chiese, come la pietista Madame de Stahl, che affetta una grande devozione cristiana e della cui influenza Kitty si libera a Soden. Ma, come dicevo, la fede principale dei personaggi è il credo greco-cattolico. Gli Ščerbackij, Dolly, Kitty, i loro genitori associano tutti al rituale tradizionale una sorta di rituale e bonaria fede all'antica che Tolstoj approva, poiché negli anni settanta, quando scrisse il romanzo, egli non era ancora arrivato a disprezzare violentemente il rituale ecclesiastico. La cerimonia

nuziale tra Kitty e Levin e i preti sono descritti con simpatia. È in questa occasione che Levin, che per anni non era andato in chiesa e si è sempre considerato un ateo, sente le prime fitte della sua fede nascente, poi di nuovo dubita — ma alla fine del libro lo lasciamo in uno stato di grazia stupefatta, con Tolstoj che dolcemente lo spinge a entrare nella setta tolstojana.

LA MORTE DI IVAN IL'IC (1884-1886)

In misura più o meno grande si svolge in ogni persona una lotta tra due forze: l'aspirazione alla solitudine e l'impulso a muoversi nel mondo; l'introversione che è concentrazione dell'interesse sulla propria vita interiore fatta di pensieri e di fantasie vigorose; e l'estroversione, che è l'interesse esteriorizzato e rivolto al mondo delle persone e dei valori tangibili. Per fare un semplice esempio: nello studioso universitario — e per studioso intendo sia il professore sia lo studente — possono confluire a volte entrambi gli aspetti. Può essere un topo di biblioteca e può essere un tipo socievole — e il topo di biblioteca e il tipo socievole possono combattersi all'interno di uno stesso uomo. Uno studente che ottiene o vorrebbe ottenere compensi per le conoscenze che ha acquisito può anche desiderare, o aspettarsi di desiderare, compensi per la sua cosiddetta *leadership*. Temperamenti diversi possono ovviamente prendere decisioni differenti, e ci sono menti nelle quali il mondo interiore trionfa continuamente su quello esteriore e viceversa. Ma dobbiamo tenere conto che in ogni uomo si svolge, di fatto o potenzialmente, una lotta tra le sue due versioni — l'introversione e l'estroversione. Ho conosciuto studiosi che nel perseguimento della vita interiore, nell'ardente perseguimento della conoscenza di un tema prediletto, dovevano turarsi le orecchie per non sentire la rimbombante risacca della vita di camerata; ma nello stesso tempo sentivano il socievole desiderio di unirsi al divertimento generale, di andare alla festa o alla riunione, di abbandonare il libro per la ghenga.

Questa situazione non è in realtà molto lontana dai problemi di scrittori come Tolstoj, nei quali l'artista lotta con il predicatore, il grande introverso con il gagliardo estroverso. Tolstoj sapeva sicuramente che in lui come in tanti scrittori si svolgeva una lotta personale tra la solitudine creativa e l'impulso ad asso-

ciarsi all'intera umanità — la battaglia tra il libro e la banda. In termini tolstojani, nei simboli della filosofia del tardo Tolstoj, dopo il completamento di *Anna Karenina*, la solitudine creativa diventa sinonimo di peccato: è egoismo, è indulgenza verso il proprio io, e quindi è peccato. Viceversa, l'idea dell'*intera umanità* era nel contesto tolstojano l'idea di Dio; Dio è negli uomini e Dio è amore universale. E Tolstoj perorava la perdita della propria personalità individuale in questo Dio-Amore universale. Suggeriva in altre parole che nella lotta personale tra l'artista senza Dio e l'uomo religioso sarebbe meglio che fosse quest'ultimo a vincere, per la felicità dell'uomo sintetico.

Dobbiamo avere una visione lucida di questi dati spirituali per capire la filosofia del racconto *La morte di Ivan Il'ič*. Ivan è ovviamente la versione russa di Giovanni, e Giovanni in ebraico significa «Dio è buono», «Dio è benigno». So bene che per chi non parla il russo non è facile pronunciare il patronimico Il'ič, che vuol dire naturalmente figlio di Il'ja, la versione russa del nome Elia, che tra parentesi in ebraico significa «Geova è Dio». Il'ja è un comunissimo nome russo, e si pronuncia più o meno come il francese *il y a*; mentre Il'ič si pronuncia come l'inglese *Ill-Itch* — gli *ills* [mali] e gli *itches* [pruriti] della vita mortale.

Veniamo ora alla prima delle mie tesi: questa in realtà non è la storia della morte di Ivan, ma della sua vita. La morte fisica descritta nel racconto è parte integrante della vita mortale, è puramente la fase terminale della mortalità. Secondo Tolstoj, l'uomo mortale, l'uomo persona, l'uomo individuo, l'uomo *fisico* finisce fisicamente nel portaimmondizie della natura, l'uomo *spirituale* ritorna nella regione senza nubi del Dio-amore, la dimora di quella beatitudine neutra che tanto piace ai mistici orientali. La formula tolstojana dice: Ivan ha vissuto una cattiva vita, e poiché una cattiva vita non è altro che la morte dell'anima, Ivan ha vissuto una morte vivente; e poiché oltre la morte c'è la luce vivente di Dio, Ivan morendo è entrato in una nuova Vita — Vita con la V maiuscola.

La mia seconda tesi è che questo racconto è stato scritto nel marzo 1886, quando Tolstoj aveva quasi sessant'anni e aveva fermamente deciso che scrivere capolavori narrativi è un peccato. Aveva fermamente stabilito che, se avesse ancora scritto qualcosa dopo i grandi peccati della prima maturità — *Guerra e pace* e *Anna Karenina* — si sarebbe limitato a semplici racconti

per il popolo, per i contadini, per gli scolaretti, pie favole didattiche, fiabe moralistiche e cose del genere. Ogni tanto nella *Morte di Ivan Il'ič*, c'è un poco convinto tentativo di seguire questa tendenza e troveremo esempi di pseudo-favola in vari momenti del racconto. Ma nell'insieme è l'artista che prende il sopravvento. Il racconto segna uno dei punti più artistici, più perfetti e più raffinati dell'opera tolstojana.

Grazie all'ammirevole traduzione di Guerney, avrò finalmente l'occasione di parlare dello stile di Tolstoj. È uno strumento meravigliosamente complicato e ponderoso.

Voi avrete forse visto, dovete averli visti, qualcuno di quegli orrendi manuali scritti non da educatori ma da pedagogisti — da persone che parlano *dei* libri, anziché parlare *dell'interno* dei libri. E vi sarà probabilmente capitato di sentirli raccontare che lo scopo principale di un grande scrittore, anzi il massimo segno della sua grandezza, è la «semplicità». Sono dei traditori, non dei maestri. Leggendo saggi d'esame scritti da studenti fuorviati d'ambo i sessi, mi sono spesso capitate sott'occhio frasi — probabilmente ricordi di più teneri anni di scuola — come «il suo stile è semplice» o «il suo stile è chiaro e semplice» o «il suo stile è bello e semplice» o «il suo stile è piuttosto bello e semplice». Ma ricordate che la «semplicità» è una sciocchezza. Non c'è scrittore importante che sia semplice. Il «Saturday Evening Post» è semplice. Il gergo giornalistico è semplice. Upton Lewis è semplice. *Mom* è semplice. I *digest* sono semplici. La dannazione è semplice. Ma Tolstoj e Melville non sono semplici.

Una particolare caratteristica dello stile di Tolstoj è quella che chiamerò «purismo esitante». Descrivendo una meditazione, un'emozione o un oggetto tangibile, Tolstoj segue i contorni del pensiero, dell'emozione o dell'oggetto fin quando non è perfettamente soddisfatto della sua ri-creazione, della sua resa. Ciò comporta quelle che potremmo definire ripetizioni creative, una serie compatta di affermazioni ripetitive, che si susseguono immediatamente l'una all'altra, ognuna più espressiva e più vicina agli intenti dello scrittore. Il quale procede tentoni, apre il pacchetto verbale per cercarne l'intimo significato, sbuccia la mela della frase, cerca di dirla in un modo, poi in un modo migliore, annaspa, s'impantana, gioca, «tolstoja» con le parole.

Un'altra caratteristica del suo stile è il modo di tessere particolari significanti nel racconto, la freschezza delle descrizioni degli stati fisici. Nessuno nella Russia degli anni ottanta scrive-

va così. Il racconto prelude al modernismo russo che precedette di poco la piatta e convenzionale era sovietica. Se c'è la favola, c'è anche qua e là una tenera intonazione poetica e c'è il teso monologo mentale, quella tecnica del flusso di coscienza da lui già inventata per descrivere l'ultimo viaggio di Anna.

Una caratteristica rilevante del racconto è che, quando esso inizia, Ivan è già morto. Minimo è però il contrasto tra il cadavere e l'esistenza delle persone che parlano della sua morte e vanno a vedere la sua salma, perché secondo Tolstoj la loro esistenza non è vita ma morte vivente. Troviamo sin dall'inizio una delle tante linee tematiche del racconto, il motivo delle banalità, dei meccanismi automatici, della volgarità insensibile di quella borghesia burocratica urbana alla quale ancora poco tempo prima apparteneva anche Ivan. I colleghi d'ufficio di Ivan pensano a come la sua morte influirà sulle loro carriere:

«Sicché, alla notizia della morte di Ivan Il'ič, il primo pensiero di tutti quei signori raccolti nello studio [...] fu rivolto a [...] eventuali trasferimenti e promozioni, che li riguardavano direttamente o riguardavano loro conoscenti.

«"Adesso vorrei proprio ottenere il posto di Štabel' o di Vinnikov", pensò Fëdor Vasil'evič. "Me l'hanno promesso da tanto tempo, è una promozione che per me vuol dire ottocento rubli in più e i diritti di cancelleria".

«"Bisognerà chiedere il trasferimento di mio cognato da Kaluga", pensò Pëtr Ivanovič. "Mia moglie sarà molto contenta. Non si potrà più dire adesso che non ho mai fatto niente per i suoi parenti"».[32]

Notate come si è svolta questa prima conversazione, ma questo egoismo, dopo tutto, è un umile, normalissimo tratto umano perché Tolstoj è un artista, che è al disopra di ogni censura morale — notate, dicevo, come la conversazione sulla morte di Ivan scivola in una sorta di scherzo innocente una volta concluse le riflessioni egoistiche. Dopo le dodici pagine introduttive del I capitolo, Ivan Il'ič viene, per così dire, risuscitato, gli si fa rivivere, nel pensiero, l'intera vita e lo si fa poi tornare, fisicamente, nella condizione descritta nel primo capitolo (perché morte e vita cattiva sono sinonimi) per passare spiritualmente alla condizione così splendidamente accennata nell'ultimo capitolo (perché non esiste morte una volta conclusa questa faccenda dell'esistenza fisica).

Egotismo, falsità, ipocrisia e soprattutto automatismo sono i momenti più importanti della vita. Questo automatismo abbassa l'uomo al livello di oggetto inanimato — ed è per questo che nel racconto anche gli oggetti inanimati agiscono e diventano personaggi. Non simboli di questo o quel personaggio, non attributi come in Gogol', ma agenti effettivi alla pari con i personaggi umani.

Prendiamo la scena tra la vedova di Ivan, Praskov'ja e il migliore amico di Ivan, Pëtr.

«Pëtr Ivanovič fece un altro sospiro, ancor più profondo e triste, e Praskov'ja Fëdorovna, riconoscente, gli diede una stretta di mano. Entrati nel salotto, tappezzato di cretonne rosa, illuminato da una lampada a terra, si sedettero al tavolo: la vedova sul divano, Pëtr Ivanovič su un minuscolo pouf dalle molle rotte, che mal si adattava al suo peso. Praskov'ja Fëdorovna avrebbe voluto avvertirlo di sedersi su un'altra sedia, ma ritenne che un simile avvertimento non si confacesse alla sua posizione, e ci ripensò. Pëtr Ivanovič, mentre si sedeva sul pouf, si rammentò di quando Ivan Il'ič stava arredando quel salotto e si consigliava con lui su quello stesso cretonne rosa a foglie verdi. La vedova, mentre si sedeva sul divano, passando accanto al tavolo (tutto il salotto era pieno di ninnoli e di mobili) si impigliò con un merletto nero della sua mantiglia nera a un intaglio del tavolo. Pëtr Ivanovič si alzò per districarla, e il pouf sotto di lui, liberato, cominciò ad agitarsi e a spingerlo via. La vedova stava districando da sola il proprio merletto, e Pëtr Ivanovič tornò a sedersi, schiacciando il pouf che gli si era ribellato sotto. Ma la vedova non riusciva a districarsi, e Pëtr Ivanovič si rialzò, e di nuovo il pouf si mise ad agitarsi, facendo persino uno schiocco. Quando tutto ciò fu terminato, la vedova tirò fuori un fazzoletto pulito di batista, e si mise a piangere. [...] "Fumi pure, se vuole, prego", disse la vedova con voce magnanima e insieme afflitta e si mise a trattare con Sokolov la questione del prezzo del posto [*al cimitero*]. [...]

«"Faccio tutto io, di persona", disse a Pëtr Ivanovič, spostando da una parte gli album che stavano sul tavolo; e, notando che la cenere pendeva minacciosamente verso il pavimento, senza indugio porse a Pëtr Ivanovič un portacenere...».[33]

Nel rivisitare, con l'aiuto di Tolstoj, la propria vita, Ivan crede che il momento più felice di questa vita (prima che s'ammalasse per non più riprendersi) sia stato quello in cui ha raggiunto una bella e ben pagata posizione e ha preso in affitto un costoso appartamento borghese per sé e per la famiglia. Uso la parola «borghese» nel senso di filisteo e non in un'accezione di classe. Alludo a quel tipo d'appartamento che a una persona convenzionale degli anni ottanta sarebbe parso moderatamente lussuoso, con ninnoli e ornamenti d'ogni genere. Oggi, ovviamente, un filisteo sognerebbe vetro e acciaio, televisori o radio travestiti da librerie e stupidi mobili.

Ho detto che questo è stato l'apice della felicità filistea di Ivan, ma è stato proprio allora che gli è piombata addosso la

morte. Cadendo da una scala mentre stava attaccando una tenda, si è ferito mortalmente il rene sinistro (questa è la mia diagnosi: il risultato è stato probabilmente un cancro al rene); ma Tolstoj, che detesta i medici e la medicina, confonde deliberatamente le cose accennando a varie possibilità — rene mobile, qualche malattia dello stomaco, persino l'appendicite, che però ben difficilmente poteva essere sul lato sinistro come più volte si accenna. Ivan farà poi una battuta ironica sul fatto di essere stato ferito a morte mentre prendeva d'assalto una tenda come una fortezza.

Da questo punto in poi entra in scena la natura, camuffata da disgregazione fisica, e distrugge l'automatismo della vita convenzionale. Il capitolo II era cominciato con la frase: «La storia della vita di Ivan Il'ič era la più semplice, la più comune [*e quindi*] la più terribile».[34] Terribile perché automatica, banale, ipocrita — sopravvivenza animale e gioie puerili. Ma ora la natura determina uno straordinario cambiamento. Per Ivan la natura è fastidiosa, sporca, indecente. Uno dei pilastri della vita convenzionale di Ivan era la convenienza, la rispettabilità superficiale, le superfici eleganti e ordinate della vita, il decoro. Ora tutto questo è sparito. Ma la natura non è solo il cattivo del melodramma, ha anche un suo lato buono. Un lato ottimo e dolcissimo. Arriviamo così al tema successivo, quello di Gerasim.

Tolstoj, da quel dualista coerente che era, mette in contrasto la vita convenzionale, artificiale, falsa, intimamente volgare, superficialmente elegante della città con la vita della natura, impersonata qui da Gerasim, un giovane contadino, pulito, sereno, con gli occhi azzurri, uno dei più umili servi della casa, che compie le operazioni più repellenti — ma le compie con angelica indifferenza. Egli impersona, nella visione del mondo tolstojana, la bontà naturale, ed è quindi più vicino a Dio. Compare per la prima volta come incarnazione della natura, rapida, sommessa, ma vigorosa. Gerasim capisce e compatisce il morente Ivan, ma la sua compassione è lucida e spassionata.

«Gerasim faceva tutto con gran leggerezza, volentieri, semplicemente, con una soavità che inteneriva Ivan Il'ič. In tutti gli altri la gagliardia, la forza vitale, la salute offendevano Ivan Il'ič; soltanto la forza vitale e la salute di Gerasim non amareggiavano Ivan Il'ič, anzi lo calmavano.

«Il maggior tormento di Ivan Il'ič era la menzogna che lo voleva malato ma non moribondo, una menzogna accettata da tutti, chissà perché: bastava che stesse tranquillo e si curasse, e allora ci sarebbe stato un gran miglioramento. [...] Egli vedeva che nessuno aveva pietà di lui, perché nessuno voleva capire la sua situazione. Soltanto Gerasim capiva la sua situazione e aveva pietà di lui. Perciò Ivan Il'ič stava bene soltanto con Gerasim. [...] Soltanto Gerasim non mentiva, era sicuramente l'unico che capiva di che cosa si trattava e che non riteneva necessario nasconderlo, e si limitava ad avere pietà di lui, del suo padrone debole e sfinito. Una volta venne fuori a dire a Ivan Il'ič, che cercava di mandarlo via: "Tutti dobbiamo morire. Perché non dovrei farlo?" e, dicendo questo, voleva significare che quella fatica non gli pesava, proprio perché lo faceva per un uomo che stava morendo, nella speranza che anche per lui, a suo tempo, qualcuno avrebbe fatto lo stesso».[35]

Il tema finale può essere riassunto nella domanda di Ivan Il'ič: e se la mia vita fosse stata tutta sbagliata? Per la prima volta in vita sua ha pietà di qualcun altro. Poi accade qualcosa che assomiglia al pathos fiabesco del finale della Bella e la Bestia, alla magia della metamorfosi, alla magia dei biglietti di ritorno per i principati e la fede, come ricompense del ravvedimento spirituale.

«All'improvviso una forza sconosciuta lo colpì nel petto, nel fianco, gli soffocò il respiro con accresciuta energia; ed egli precipitò nella buca. Laggiù, in fondo alla buca, s'illuminò qualcosa. [...]

«"Sì, è stato tutto sbagliato", si disse, "ma non ha importanza. Si può, si può fare qualcosa di giusto. Ma che cosa?" si domandò e improvvisamente si calmò.

«Era la fine del terzo giorno, un'ora prima della sua morte. In quel momento il ginnasiale [*uno dei suoi figli*] entrò di soppiatto nella stanza del padre e si avvicinò al suo letto [...]

«In quello stesso momento Ivan Il'ič era precipitato, aveva visto la luce e aveva scoperto che la sua vita non era stata come doveva essere, ma che si poteva ancora rimediare. Si era chiesto: "Si può fare qualcosa di giusto; ma che cosa?" e si era calmato, rimanendo in ascolto. E allora sentì che qualcuno gli baciava una mano. Aprì gli occhi e guardò il figlio. Gli fece pietà. Si avvicinò la moglie. Ivan Il'ič la guardò. Aveva la bocca aperta, lasciava scorrere le lacrime sul naso e sulle guance, senza asciugarle, lo guardava con un'aria disperata. Gli fece pietà.

«"Sì, li faccio soffrire", pensò. "Mi fanno pena. Staranno meglio quando sarò morto". Voleva dirlo, ma non aveva la forza di articolare una frase. "Del resto, perché parlare? Bisogna fare", pensò. Con uno sguardo indicò alla moglie il figlio e disse: "Portalo via... mi fa pena... e anche tu...". Voleva dire "perdonami", ma disse "ridona": non avendo più la forza per correggersi, agitò una mano, sapendo che chi doveva capire avrebbe capito.

«E all'improvviso comprese chiaramente che ciò che lo tormentava e non voleva abbandonarlo, se ne stava andando via di colpo, tutt'insieme, da due parti, da dieci parti, da tutte le parti. Gli facevano pena: bisognava fare in modo che non soffrissero più. Liberare loro e liberare se stesso da quelle sofferenze. "Com'è bello e com'è semplice", pensò. [...]

«Cercò la sua solita paura della morte e non la trovò. Dov'era? Ma quale morte? Non c'era nessuna paura, perché non c'era neanche la morte.

«Invece della morte c'era la luce.

«"Ah, è così!" esclamò d'un tratto a voce alta. "Che gioia!"

«Per lui tutto s'era compiuto in un attimo, e il significato di quell'attimo non cambiò più. Per i presenti la sua agonia durò ancora due ore. Qualcosa gorgogliava nel suo petto; il suo corpo esausto sussultava. Poi il gorgoglio e il rantolo si fecero sempre più radi.

«"È finita", disse qualcuno sopra di lui.

«Egli sentì quelle parole e le ripeté nel suo animo.

«"È finita la morte", disse a se stesso. "Non c'è più".

«Aspirò l'aria, a metà del respiro si fermò, si distese e morì». [36]

NOTE

1 Tolstoj, *Anna Karenina*, traduzione di Pietro Zveteremich, Milano, Garzanti 1965, p. 5.
2 p. 62.
3 pp. 64-65.
4 p. 67.
5 p. 69.
6 pp. 102-107.
7 pp. 32-34.
8 p. 36.
9 p. 391.
10 pp. 403-404.
11 pp. 719-20.
12 pp. 720-21.
13 pp. 800-802.
14 pp. 816-18.
15 p. 820.
16 pp. 820-23.
17 p. 212.
18 p. 196.
19 pp. 203-204.
20 p. 63.
21 pp. 152-53.
22 pp. 363-64.
23 p. 369.
24 pp. 760-61.
25 p. 764.
26 p. 764.
27 pp. 765-66.
28 p. 767.
29 pp. 771-72.
30 p. 18.
31 p. 60.
32 Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič*, traduzione di Giovanni Buttafava, Milano, Garzanti 1975, pp. 55-56.
33 pp. 61-62.
34 p. 67.
35 pp. 113-15.
36 pp. 137-39.

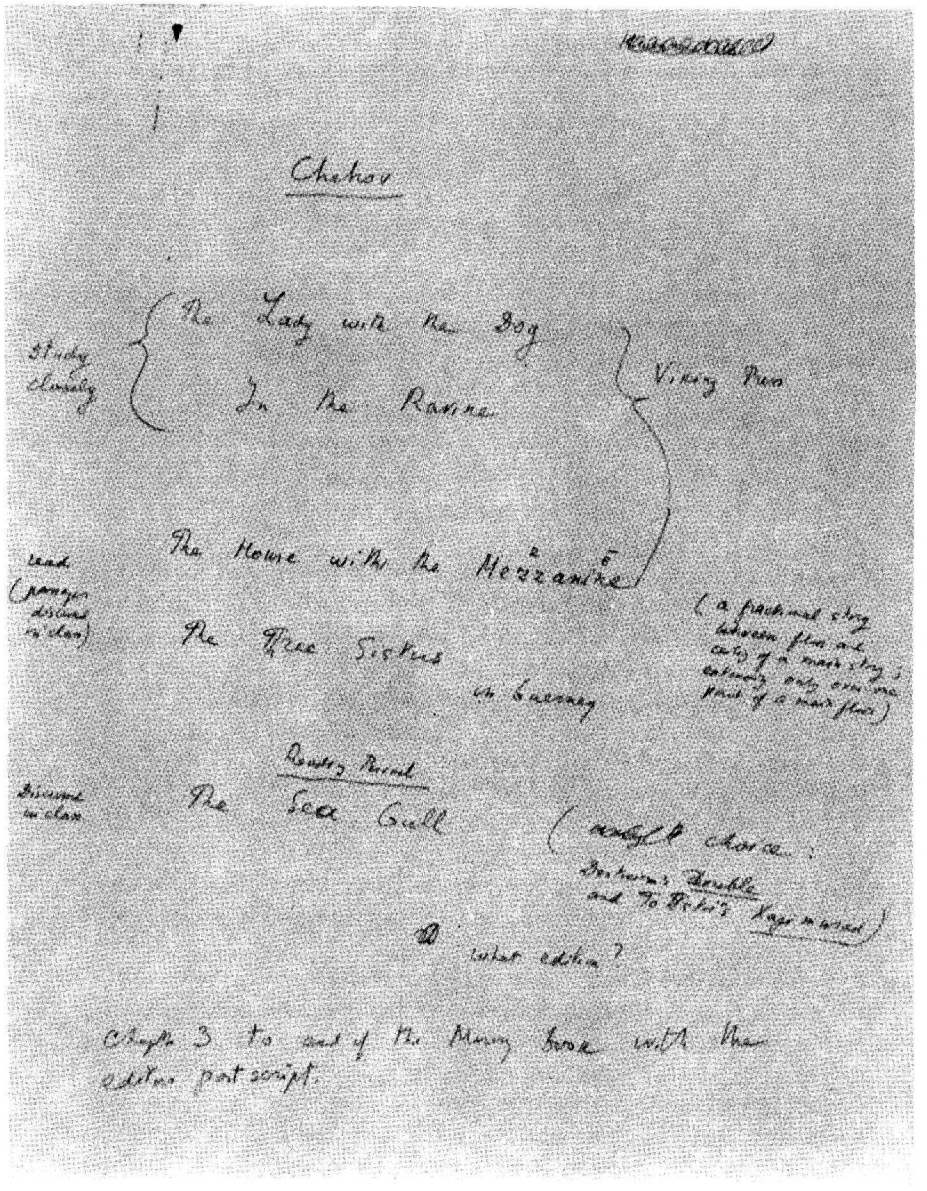
Anton Čechov (1860-1904)

Il nonno di Anton Pavlovič Čechov era stato un servo della gleba che con 3500 rubli aveva comprato la libertà per sé e per la famiglia. Suo padre era un piccolo bottegaio fallito nel 1876; dopo di che la famiglia si era trasferita a Mosca, mentre Anton Pavlovič era rimasto a Taganrog (Russia sudorientale) per finire il liceo. Si manteneva lavorando. Diplomatosi, nell'autunno del 1879, andò anche lui a Mosca e s'iscrisse all'università.

Čechov scrisse i suoi primi racconti per alleviare la povertà della propria famiglia.

Studiava medicina e, dopo la laurea all'università di Mosca, diventò l'assistente del medico distrettuale di una cittadina di provincia. Fu lì che cominciò ad accumulare un patrimonio di sottili osservazioni sui contadini che venivano in ambulatorio in cerca d'assistenza, sugli ufficiali dell'esercito (la cittadina era sede di guarnigione — e alcuni di questi militari li troverete nelle *Tre sorelle*) e su quegli innumerevoli personaggi, tipici della provincia russa del suo tempo, che avrebbe poi ricreato nei racconti. Ma in quel periodo scriveva soprattutto bozzetti umoristici che firmava con vari pseudonimi, riservando il suo vero nome agli articoli di medicina. Questi bozzetti umoristici venivano pubblicati su vari quotidiani, spesso appartenenti a gruppi politici in violento contrasto tra loro.

Personalmente Čechov non aderì mai a un movimento politico, e non perché fosse indifferente alla sorte della gente comune sotto il vecchio regime, ma perché sentiva che l'attività politica non era la sua strada; era anche lui al servizio della propria gente, ma in una maniera diversa. Credeva che la prima cosa necessaria fosse la giustizia, e per tutta la vita levò la voce contro ogni sorta di ingiustizia; ma lo fece come scrittore. Čechov era anzitutto un individualista e un artista. Non era quindi di quelli che aderiscono facilmente a un partito; la sua protesta contro l'ingiustizia e la brutalità del mondo la esprimeva in una maniera personale. Di solito i critici che scrivono su di lui affer-



Il piano di Nabokov per le lezioni su Cechov.

mano di non capire che cosa lo indusse, nel 1890, a intraprendere un viaggio faticoso e pericoloso all'isola di Sakhalin, per studiare le condizioni di vita delle persone condannate a periodi di detenzione in questa colonia penale.*

Le sue prime due raccolte di racconti — *Racconti variopinti* e *Nel crepuscolo* — uscirono rispettivamente nel 1886 e 1887 e furono subito acclamate dal pubblico dei lettori. Da allora fu annoverato tra i massimi scrittori, poté pubblicare i propri racconti nei migliori periodici e riuscì anche ad abbandonare la carriera del medico per dedicarsi interamente alla letteratura. Ben presto si comprò una piccola tenuta vicino a Mosca dove poteva vivere l'intera sua famiglia. Gli anni che vi trascorse furono tra i più felici. Si godeva l'indipendenza, le comodità che era in grado di fornire agli anziani genitori, l'aria fresca, il lavoro nel proprio giardino, le visite dei numerosi amici. Sembra che la famiglia Čechov fosse molto allegra e sempre pronta a scherzare: divertimento e risate erano la caratteristica principale della loro vita.

«Čechov non era solo impaziente di far diventare tutto verde, di piantare alberi e fiori, di far fruttificare la terra, era anche impaziente di creare qualcosa di nuovo nella vita. Con il suo temperamento vitale, dinamico, inesauribilmente attivo, si dedicò non soltanto a descrivere la vita ma a trasformarla, a costruirla. S'affaccendò perché sorgesse a Mosca la prima Casa del popolo con biblioteca, sala di lettura e auditorio; si batté per dotare Mosca di una clinica per le malattie della pelle; organizzò con l'aiuto del pittore Il'ja Repin un Museo di pittura e di belle arti a Taganrog; iniziò la costruzione della prima stazione biologica della Crimea; raccolse libri per la scuola dell'isola di Sakhalin nel Pacifico e ne spedì una grande quantità; fece costruire, l'una dopo l'altra, tre scuole per i figli dei contadini, non lontano da Mosca, e contemporaneamente un campanile e un corpo di vigili del fuoco per i loro genitori. Poi, quando si trasferì in Crimea, vi fece erigere una quarta scuola. In genere lo affascinava qualsiasi lavoro di costruzione, perché a suo parere questa attività accresceva sempre il totale della felicità umana. Scriveva a Gor'kij: "Se ogni uomo facesse quanto è in suo potere sul proprio pezzetto di terra, come sarebbe meraviglioso il mondo!".

* Nella parte iniziale di questa lezione, VN inserì brani dall'articolo di Kornej Čukovskij, *Friend Checkhov*, «Atlantic Monthly», n. 140, settembre 1947, pp. 84-90. (*n.d.c.*)

«In un suo quaderno scrisse: "Il musulmano per salvarsi l'anima scava un pozzo. Sarebbe una bella cosa se ciascuno di noi lasciasse dietro di sé una scuola, un pozzo o qualcosa del genere, perché così la sua vita non sia trascorsa e finita nel nulla senza lasciar traccia".[1]

Questa attività gli richiedeva spesso una dura fatica. Per esempio, quando costruiva le scuole, era lui che doveva sobbarcarsi la briga e il fastidio di trattare con i manovali, i muratori, i carpentieri e gli installatori di stufe; comprava personalmente tutto il materiale edilizio, comprese le tegole e i portelli delle stufe e sovrintendeva personalmente all'opera di costruzione.

«O prendete il suo lavoro di medico. Durante l'epidemia di colera, lavorò tutto solo come medico distrettuale; dovette occuparsi senza alcuna assistenza di venticinque villaggi. E prendete l'aiuto che dava agli affamati negli anni di cattivo raccolto. Aveva una lunga esperienza medica, specie tra i contadini dei dintorni di Mosca. Secondo sua sorella, Marija Pavlovna, che lo aiutava nella sua qualità di infermiera diplomata, "un anno a casa propria curò gratis più di mille contadini ammalati e fornì a tutti loro le medicine"». Si potrebbe scrivere un intero libro sul suo lavoro a Jalta come membro del Comitato d'assistenza ai malati a domicilio. «Si caricava di impegni tali da essere praticamente lui l'intera istituzione. Molti tubercolotici arrivavano allora a Jalta senza un copeco in tasca, e vi arrivavano persino da Odessa, da Kišinëv e da Char'kov, solo perché avevano sentito dire che a Jalta viveva Čechov. "Čechov ci sistemerà. Čechov ci procurerà un alloggio, un luogo dove pranzare, e le cure"». (Čukovskij)

La stessa gentilezza permea l'opera letteraria cechoviana, ma per lui non si tratta di un programma o di un messaggio letterario, bensì della qualità naturale del suo talento. Era inoltre adorato da tutti i suoi lettori, che voleva dire in pratica da tutta la Russia, perché negli ultimi anni della sua vita la sua fama era ormai immensa.

«Senza questa sua straordinaria socievolezza, senza la sua costante disponibilità a chiacchierare con tutti, a cantare con chi cantava e a ubriacarsi con i beoni; senza questo ardente interesse per la vita, le abitudini, le conversazioni e le occupazioni di centinaia e migliaia di persone, difficilmente sarebbe riuscito a creare quella colossale e dettagliata enciclopedia del mondo russo degli anni ottanta e novanta dell'Ottocento che va sotto il nome di *Racconti* di Čechov».

«"Sa come scrivo i miei racconti?" disse a Korolenko, giornalista radicale e autore di novelle che aveva da poco conosciuto. "Ora glielo mostro".

«"Gettò un'occhiata sul tavolo", ci racconta Korolenko, "prese il primo oggetto che aveva attirato il suo sguardo — nel caso specifico un portacenere, me lo mise davanti e disse: 'Se vuole, le preparerò un racconto per domani. S'intitolerà *Il portacenere*'"».

E proprio in quel momento parve a Korolenko che stesse avvenendo una trasformazione magica del portacenere: «Certe situazioni indefinite, avventure che non avevano ancora trovato una forma concreta, già incominciavano a cristallizzarsi intorno a quel portacenere».

La salute di Čechov, che non era mai stata particolarmente robusta (e che aveva sofferto per i disagi del viaggio a Sakhalin) lo obbligò ben presto a cercare un clima più mite di quello della regione di Mosca. Aveva la tubercolosi. Andò prima in Francia, ma poi si stabilì a Jalta, in Crimea, dove si comprò una casa di campagna con un frutteto. La Crimea in generale, e Jalta in particolare, sono luoghi molto belli, con un clima relativamente mite. Čechov ci visse dalla fine degli anni novanta sin quasi alla morte, allontanandosene solo per rari viaggi a Mosca.

Il Teatro d'Arte di Mosca, fondato nel 1898 da due dilettanti — uno, Stanislavskij, un filodrammatico, l'altro, Nemirovič-Dančenko, un letterato — dotati entrambi di straordinario talento registico, era famoso già prima di cominciare ad allestire i drammi di Čechov, ma è vero che il teatro «trovò realmente se stesso» e toccò nuove vette di perfezione artistica grazie alle commedie di Čechov che lo resero celebre. *Čajka*, il Gabbiano, divenne il simbolo del teatro; una riproduzione stilizzata di un gabbiano appariva sul sipario e sui programmi di sala. *Il giardino dei ciliegi*, *Zio Vanja* e *Le tre sorelle* furono altrettanti trionfi per il teatro oltre che per l'autore. Mortalmente malato di tisi, Čechov assisteva alle prime rappresentazioni, ascoltava le acclamazioni appassionate del pubblico, si godeva il successo dell'opera e poi, più malato che mai, se ne tornava a Jalta. Sua moglie, Olga Knipper, una delle principali, direi addirittura la principale attrice del teatro, andava qualche volta a trovarlo in Crimea, fermandosi sempre poco. Non fu un matrimonio felice.

Nel 1904, già malatissimo, assistette alla prima rappresentazione del *Giardino dei ciliegi*. Il pubblico non lo aspettava e la sua presenza suscitò applausi fragorosi. Poi fu festeggiato dall'élite

intellettuale russa. Ci furono innumerevoli discorsi. Ma lui era talmente indebolito dalla malattia e la cosa era così evidente, che qualcuno cominciò a gridare: «Seduto, seduto... Fate sedere Anton Pavlovič».

Poco tempo dopo, fece il suo ultimo viaggio in cerca di guarigione, questa volta per Badenweiler nella Foresta Nera. Quando ci arrivò, gli restavano esattamente tre settimane di vita. E il 2 luglio 1904 morì, lontano dalla famiglia e dagli amici, in mezzo a stranieri, in una città straniera.

C'è una differenza tra un vero artista come Čechov e un artista didattico come Gor'kij, uno di quegli ingenui e inquieti intellettuali russi convinti che un po' di pazienza e di gentilezza con il miserabile, semiselvaggio e insondabile contadino russo avrebbe risolto la situazione. Si prenda per esempio il racconto di Čechov *Villa nuova*.

Un ricco ingegnere si è costruito una casa per sé e per la moglie; c'è un giardino, c'è una fontana, c'è una sfera di cristallo, ma non c'è terra arabile — gli scopi sono l'aria buona e la possibilità di rilassarsi. Due dei suoi cavalli, splendidi, lucidi, sani, bianchi come neve, incantevolmente simili, vengono portati a ferrare dal cocchiere.

«"Veri cigni!" proferì Rodion [*il fabbro*], rimirandoli con riverenza».

Si avvicina un vecchio contadino che, sorridendo «con aria canzonatoria», «"Sono soltanto bianchi, ma che hanno di speciale?" disse. "Se mettessi i miei ad avena diventerebbero lisci così. All'aratro bisognerebbe attaccarli, poi con la frusta..."»[2]

Ora in un racconto didattico, specie se sorretto da buone idee e migliori intenzioni, questa frase sarebbe la voce della saggezza, e il vecchio contadino che esprime con tanta semplicità e profondità l'idea di una norma di vita che regola l'esistenza verrebbe presentato come un vecchio saggio, simbolo della classe contadina consapevole di essere la classe in ascesa ecc. Cosa fa invece Čechov? Con ogni probabilità non si era neanche accorto di aver messo in bocca al vecchio contadino una verità sacra ai radicali del suo tempo. Ciò che gli interessava era che fosse vera rispetto alla realtà, rispetto al suo personaggio inteso come personaggio e non come simbolo — un uomo che parla così non perché è saggio ma perché cerca sempre di essere sgradevole, di

fare il guastafeste: odia i cavalli bianchi e il grasso e prestante cocchiere; è un solitario, un vedovo, la sua vita è noiosa — non può neanche lavorare per una malattia che chiama *gryža* (ernia) o *glisty* (vermi). I soldi glieli passa un figlio che lavora nella pasticceria di una grande città, e lui trascorre la giornata vagando oziosamente e se incontra un contadino che sta portando a casa un ceppo o sta pescando, gli dice: «Quel legno è marcio» o «Con questo tempo i pesci non abboccano».

In altre parole, invece di fare del personaggio il veicolo di una lezione e invece di completare quella che parrebbe a Gor'kij, o a qualsiasi scrittore sovietico, una verità socialista presentando come meravigliosamente buono anche il resto dell'uomo (come in una normale storia borghese, se tu ami tua madre o il tuo cane, non puoi essere un cattivo), invece di far questo Čechov ci presenta un essere vivo senza preoccuparsi di messaggi politici o di tradizioni letterarie.* Tra parentesi, possiamo notare che i saggi sono di solito dei noiosi, proprio come Polonio.

L'idea che sta alla base dei personaggi cechoviani, buoni o cattivi, sembra essere che, finché le masse russe non saranno arrivate a una vera cultura morale e spirituale nonché a una piena salute fisica, gli sforzi degli intellettuali più nobili e meglio intenzionati che costruiscono ponti e scuole mentre sopravvivono le mescite di vodka non approderanno a niente. La sua conclusione è che la pura arte, la pura scienza, la pura erudizione, non avendo contatti diretti con le masse, risulteranno alla lunga più efficaci dei goffi e confusi tentativi dei benefattori. È da notare che anche Čechov era un intellettuale russo del tipo cechoviano.

Nessuno scrittore ha creato con meno enfasi personaggi patetici come quelli di Čechov, personaggi che si possono spesso riassumere citando una frase del suo racconto *Sul carro*: «"È incomprensibile", ella pensava, "perché Dio accordi la bellezza e

* VN chiude questa parte con un capoverso poi soppresso. «Per concludere: Čechov è con Puškin uno dei due scrittori più puri che la Russia abbia mai espresso per la totale armonia che le loro pagine comunicano. So che sono stato un po' troppo duro con Gor'kij parlando di lui nella stessa lezione, ma il contrasto con Čechov è estremamente istruttivo. Nel XXI secolo, quando la Russia sarà, spero, un paese più dolce di quanto lo sia ora, Gor'kij sarà soltanto un nome su un manuale, mentre Čechov vivrà fin quando ci saranno le betulle e i tramonti e la voglia di scrivere». (*n.d.c.*)

questa affabilità, questi occhi malinconici a uomini deboli, disgraziati, inutili, e perché essi piacciano tanto"».[3]

C'è il vecchio postino del villaggio di *Per affari ufficiali* che percorre chilometri e chilometri nella neve per commissioni futili e inutili che non capisce e non contesta. C'è il giovane di *La mia vita* che lascia la comoda casa paterna e diventa un misero imbianchino perché non può più sopportare la crudele e nauseante mediocrità della vita di provincia, simboleggiata per lui dalle grandi case che costruisce suo padre architetto. Quale autore avrebbe saputo resistere alla tentazione di tracciare un tragico parallelo tra il padre che costruisce case e il figlio condannato a pitturarle? Ma Čechov si accontenta di alludere a questo punto che, portato in primo piano, avrebbe modificato l'intero racconto. C'è nella *Casa col mezzanino* la fragile ragazza Missjus che rabbrividisce nel suo abito di mussolina una sera d'autunno, e l'«io» del racconto si toglie il soprabito e lo posa sulle sue spalle sottili — e poi la sua finestra illuminata e poi la storia d'amore che chissà perché finisce in niente. C'è il vecchio contadino di *Villa nuova* che fraintende nel modo più atroce la futile e tiepida gentilezza di un signorotto eccentrico, ma contemporaneamente lo benedice di tutto cuore; e quando quella pupattola viziata che è la figlioletta del padrone scoppia in lacrime per l'atteggiamento ostile degli altri abitanti del villaggio, tira fuori di tasca un cetriolo cui sono rimaste attaccate delle briciole e glielo mette in mano, dicendo a questa viziata bambina borghese: «Piangere non sta bene, la mammina ti picchierà... a casa si lagnerà col babbo»[4] — il che suggerisce con precisione come è abituato a vivere senza bisogno di sottolinearlo o di spiegarlo. C'è nel racconto *Sul carro* quella maestra di scuola del paese, i cui patetici sogni a occhi aperti vengono spezzati dagli inconvenienti di una strada accidentata e dal volgare, anche se bonario, vezzeggiativo con il quale il guidatore le si rivolge. E nel più stupefacente dei suoi racconti, *Nella bassura*, c'è la tenera e ingenua Lipa, una giovane mamma contadina, il cui nudo e rosso bambino viene ucciso con un getto d'acqua bollente da un'altra donna. E che meraviglia la scena precedente quando il bambino è ancora sano e allegro e la giovane madre gioca con lui — va sino alla porta, ritorna, s'inchina rispettosamente da lontano, gli dice buon giorno signor Nikifor, e poi si slancia verso di lui e lo abbraccia con un grido d'amore. E nello stesso mirabile racconto c'è un misero contadino vagabondo che le parla dei suoi

viaggi attraverso la Russia. Un giorno, un signore, probabilmente esiliato da Mosca per ragioni politiche, incontrandolo in un battello sul Volga, dopo un'occhiata ai suoi cenci e al suo viso, scoppia in lacrime e dice ad alta voce, come racconta il contadino: «"Ah", mi dice, "il tuo pane è nero, i tuoi giorni sono neri!"»[5]

Čechov è stato tra i primi scrittori che si siano serviti di semplici allusioni per trasmettere un preciso significato. Nello stesso racconto di Lipa e del bambino c'è il marito di lei, un autentico truffatore, che subisce una condanna ai lavori forzati. Prima, quando ancora praticava con successo il suo losco mestiere, mandava lettere a casa in una bella scrittura, che non era la sua. Un giorno accenna casualmente che è il suo caro amico Samorodov a scrivere per lui queste lettere. Questo suo amico non lo incontriamo mai, ma quando il marito è condannato ai lavori forzati, le sue lettere che arrivano dalla Siberia hanno la stessa calligrafia. Non si dice altro, ma è chiaro che il buon Samorodov, chiunque egli sia, era complice dei suoi crimini e sta ora scontando la medesima pena.

Un editore mi disse una volta che ogni scrittore porta incisa in sé da qualche parte una certa cifra, il numero esatto delle pagine che sono la lunghezza limite di ogni suo libro. Il mio, ricordo, era 385. Čechov non riuscì mai a scrivere un buon romanzo lungo — era un velocista, non un fondista. Non era in grado, sembra, di tenere per molto tempo a fuoco quei campioni di vita che il suo genio sapeva a tratti cogliere; riusciva a conservarli nella loro composita intensità quel tanto che bastava per ricavarne un racconto, ma non rimanevano luminosi e dettagliati quanto avrebbero dovuto per dar vita a un lungo e solido romanzo. Le sue qualità di drammaturgo sono puramente le sue qualità di autore di racconti lunghi; i difetti delle sue commedie sono gli stessi che apparirebbero ovvi se avesse tentato di scrivere romanzi sostanziosi. Čechov è stato paragonato a quello scrittore francese di secondo piano che è Maupassant (chiamato chissà perché de Maupassant); e anche se in termini d'arte il paragone va a detrimento di Čechov, i due scrittori hanno in comune una cosa: non potevano permettersi di tirare in lungo. Quando Maupassant costringeva la sua penna a percorrere una distanza assai superiore alle sue tendenze naturali e scriveva romanzi come *Bel-Ami* o *Una vita*, il risultato era nella miglio-

re delle ipotesi una serie di racconti rudimentali più o meno artificiosamente amalgamati, che creano una sorta d'impressione ineguale e mancano di quella corrente interiore che porta avanti il tema, così naturale nello stile di romanzieri nati come Flaubert o Tolstoj. A parte un passo falso fatto da giovane, Čechov non tentò mai di scrivere un grosso libro. I suoi scritti più lunghi, come *Il duello* e *Tre anni*, restano dei racconti.

I libri di Čechov sono libri per persone spiritose; vale a dire che solo un lettore con il senso dell'umorismo può realmente coglierne la tristezza. Ci sono scrittori il cui suono è una via di mezzo tra un risolino e uno sbadiglio — e molti di loro fanno gli umoristi di professione, per esempio. Ce ne sono altri in cui esso è una via di mezzo tra una risata di soppiatto e un singhiozzo — e uno di loro era Dickens. C'è anche quell'orribile tipo d'umorismo consapevolmente introdotto dall'autore per creare un momento di sollievo, puramente tecnico, dopo una buona scena tragica — ma è un trucco ben lontano dalla vera letteratura. L'umorismo di Čechov non corrisponde a nessuno di questi tipi; è puramente cechoviano. Le cose per lui sono insieme buffe e tristi, ma non potete accorgervi della loro tristezza se non cogliendone la buffoneria, perché i due elementi sono legati tra loro.

I critici russi hanno osservato che lo stile di Čechov, la sua scelta delle parole ecc. non rivela traccia di quelle particolari preoccupazioni artistiche che ossessionavano, per esempio, Gogol', Flaubert o Henry James. Il suo vocabolario è povero, le sue combinazioni di parole sono spesso banali — il brano elaborato, il verbo succoso, l'aggettivo da serra, l'epiteto crema di menta, portato su vassoio di argento, gli sono estranei. Non è un inventore verbale come lo era Gogol'; il suo stile letterario va ai ricevimenti vestito con l'abito di tutti i giorni. Čechov è quindi un buon esempio da citare quando si vuole spiegare che uno scrittore può essere un perfetto artista senza essere eccezionalmente brillante nella tecnica verbale o eccezionalmente preoccupato di come scorre una frase. Quando Turgenev si mette a descrivere un paesaggio, vi accorgete subito che si preoccupa della piega dei pantaloni della sua frase; accavalla le gambe senza perder d'occhio il colore dei propri calzini. Čechov a questo non bada, non perché queste cose non siano importanti — per certi scrittori sono palesemente e magnificamente tali quando il temperamento li porta in questa direzione — ma perché il temperamento di Čechov è estraneo all'inventiva verbale.

Persino un passo grammaticalmente scorretto o una frase stesa in uno sciatto linguaggio giornalistico lo lasciano indifferente.* La magia di tutto questo è che, benché tolleri difetti che un principiante d'ingegno saprebbe evitare, benché si accontenti delle parole uomo-della-strada, delle parole-della-strada per così dire, Čechov riesce a trasmettere una sensazione di bellezza artistica assai più di molti scrittori convinti di sapere che cosa sia una prosa ricca e bella. E ci riesce illuminando tutte le sue parole con la stessa luce fioca e colorandole tutte esattamente dello stesso grigio, un colore intermedio tra quello di un vecchio steccato e quello di una nuvola bassa. La molteplicità dei suoi toni, il guizzare del suo incantevole umorismo, la profonda asciuttezza artistica della caratterizzazione, la vivezza dei particolari e il dissolversi della vita umana — tutti elementi tipicamente cechoviani — sono accentuati dall'essere soffusi e circondati da una nebbiolina verbale leggermente iridescente.

Il suo umorismo pacato e sottile pervade il grigiore delle vite da lui create. Per i critici russi con mentalità filosofica o interessi sociali, Čechov è l'esponente unico di un tipo di personaggio unicamente russo. Per me è molto difficile spiegare che cosa fosse, o è, questo tipo, perché è strettamente legato alla storia psicologica e sociale della Russia ottocentesca. Non è proprio esatto dire che Čechov si occupa di persone affascinanti e inefficienti. È un po' più conforme al vero dire che i suoi uomini e le sue donne sono affascinanti perché inefficienti. Ma ciò che realmente attirava il lettore russo era che negli eroi cechoviani riconosceva il tipo dell'intellettuale russo, dell'idealista russo, una strana e patetica creatura che è pochissimo nota all'estero e che non può esistere nella Russia dei Soviet. L'intellettuale cechoviano era un uomo che associava alla più profonda rispettabilità di cui un uomo è capace un'incapacità quasi ridicola di tradurre in azione i propri ideali e i propri princìpi; un uomo dedito alla bellezza morale, al benessere della sua gente, al benessere dell'universo, ma incapace di concludere alcunché di utile nella

* VN aveva scritto in un primo tempo «meno interessato», e continuava con un brano che val la pena conservare: «meno interessato di quanto lo fosse, per esempio, Conrad quando (secondo Ford Madox Ford) cercava di trovare una parola di due sillabe e mezza — non di due e neanche di tre, ma esattamente di due e mezza — che riteneva assolutamente necessaria per concludere una certa descrizione. Ed, essendo Conrad, aveva assolutamente ragione, perché tale era la natura del suo talento. Čechov avrebbe concluso la frase con una qualunque preposizione, senza neanche accorgersene — e Čechov era uno scrittore assai più grande del buon vecchio Conrad». (*n.d.c.*)

sua vita privata; un uomo che spreca la sua esistenza provinciale in una caligine di sogni utopici; che sa con esattezza che cosa è bene e per che cosa vale la pena vivere, ma nello stesso tempo sprofonda sempre più nel fango di una monotona esistenza, infelice in amore, disperatamente inefficiente in tutto — un uomo buono che non sa agire bene. È questo il personaggio che — camuffato da medico, da studente, da maestro di paese o da generico professionista — percorre tutti i racconti di Čechov.

Ciò che irritava i suoi critici con preoccupazioni politiche era il fatto che l'autore non collega mai questo tipo a un partito politico definito né mai gli attribuisce un preciso programma politico. Ma è proprio questo il punto. Gli inefficienti idealisti cechoviani non erano né terroristi, né socialdemocratici, né bolscevichi in erba, e non erano annoverabili neanche tra gli innumerevoli membri degli innumerevoli partiti rivoluzionari russi. Ciò che importa è che il tipico eroe cechoviano è lo sventurato portatore di una verità umana, vaga ma bella, e che non è in grado né di reggere questo peso né di sbarazzarsene. Ciò che vediamo in tutti i racconti di Čechov è un continuo incespicare, ma è l'incespicare di uno che incespica perché sta guardando le stelle. È infelice quest'uomo, e rende infelici gli altri; non ama i propri fratelli, neanche le persone che più gli sono vicine, ma solo le più remote. La sorte di un negro in un paese lontano, di un *coolie* cinese, di un operaio degli Urali, gli causa una fitta di sofferenza morale più acuta che non le disavventure del vicino o i guai della moglie. Čechov trae un particolare piacere artistico dal fissare tutte le leggere varianti di questo tipo d'intellettuale russo prebellico e prerivoluzionario. Erano uomini che potevano sognare; non governare. Rovinavano la propria vita e quelle degli altri; erano dissennati, deboli, futili, isterici; ma, suggerisce Čechov, felice il paese che può produrre questo tipo d'uomo. Buttavano via occasioni, evitavano di agire, passavano notti insonni a progettare mondi che non avrebbero mai costruito; ma il semplice fatto che questi uomini, così pieni di fervore, di fuoco d'abnegazione, di purezza di spirito, di nobiltà morale, il semplice fatto che questi uomini siano vissuti e probabilmente continuino in qualche modo a vivere in qualche angolo della sordida e spietata Russia di oggi è una promessa di cose migliori per il futuro del mondo — forse perché la più ammirevole delle ammirevoli leggi della natura è la sopravvivenza del più debole.

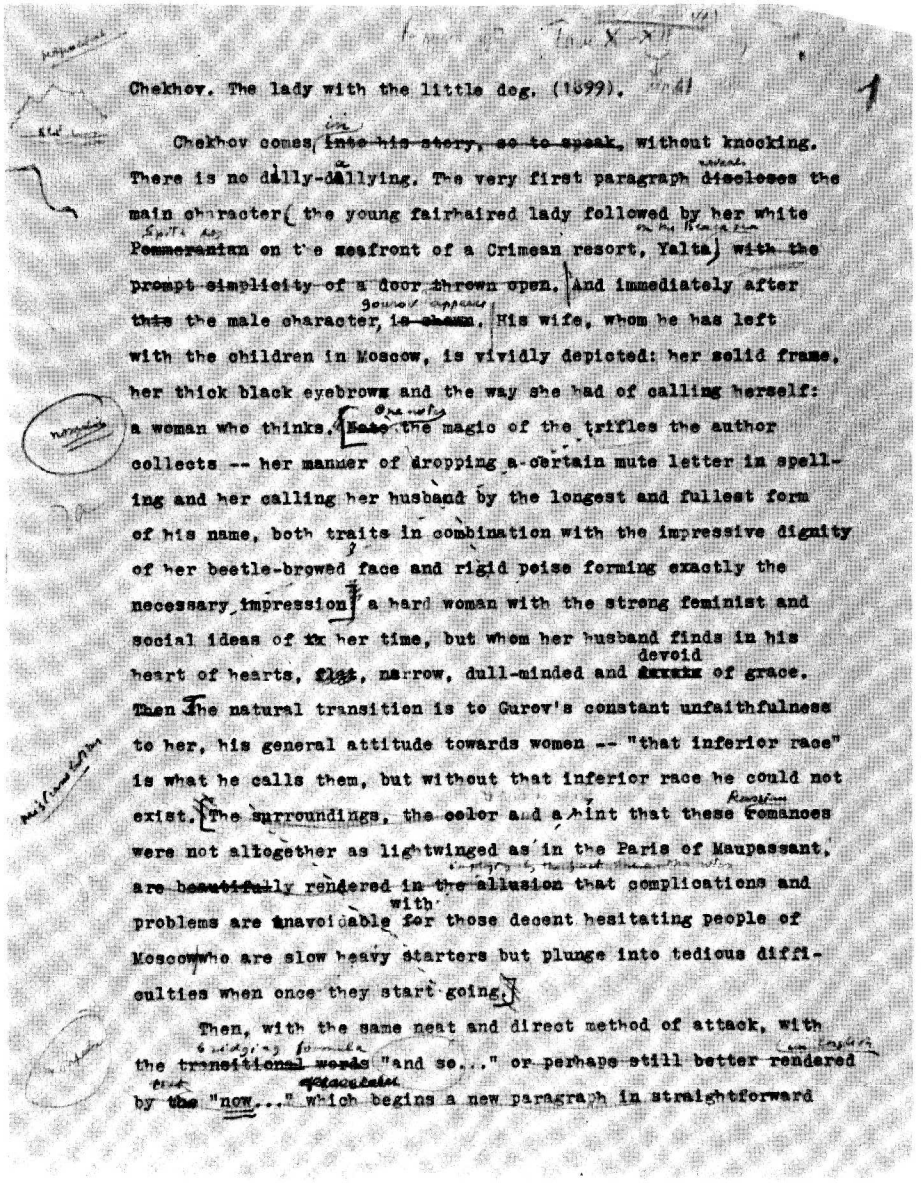
È da questo punto di vista che le persone interessate sia alla

miseria del popolo russo sia alla gloria della letteratura russa, è da questo punto di vista che esse apprezzavano Čechov. Pur non essendosi mai preoccupato di fornire un messaggio sociale o etico, il suo genio rivelò quasi involontariamente le più cupe realtà dell'affamata, disorientata, servile, rabbiosa Russia contadina meglio di una moltitudine di altri scrittori — Gork'ij, per esempio — che ostentavano le proprie idee sociali in una processione di fantocci dipinti. Voglio andare ancora più in là, e dire che chi preferisce Dostoevskij o Gor'kij a Čechov non potrà mai cogliere gli elementi essenziali della vita e della letteratura russa e neanche, cosa ancor più importante, l'essenza dell'arte letteraria universale. Era in uso in Russia una specie di gioco di società che consisteva nel dividere i propri conoscenti tra quelli che amavano Čechov e quelli che non lo amavano. Questi ultimi non erano persone a posto.

Io raccomando con tutto il cuore di prendere in mano il più spesso possibile i libri di Čechov (anche nelle traduzioni che hanno dovuto sopportare) e di sognare su di essi come chiedono di essere sognati. In un'epoca di rubizzi Golia è molto utile leggere di delicati Davidi. Quei brulli paesaggi, quei salici avvizziti lungo strade tristemente fangose, quei corvi grigi che svolazzano in cieli bigi, quello sbuffo improvviso di qualche stupefacente ricordo nel più banale degli angoli — tutta questa patetica fievolezza, questa amorevole debolezza, questo mondo grigiotortora di Čechov merita di essere tesaurizzato nella piena luce di quei mondi forti e autosufficienti che ci sono promessi dagli adoratori degli stati totalitari.

LA SIGNORA COL CAGNOLINO (1899)

Čechov entra nel racconto *La signora col cagnolino* senza bussare. Non c'è la minima titubanza. Il primissimo capoverso ci mostra il personaggio principale, la giovane signora bionda seguita dal suo cagnolino Spitz bianco sulla passeggiata a mare di un luogo di villeggiatura della Crimea, Jalta, sul Mar Nero. Immediatamente dopo compare il protagonista maschile, Gurov. Sua moglie, che ha lasciato a Mosca con i bambini, viene brillantemente descritta: la sua solida corporatura, le sue folte sopracciglia nere e la sua abitudine di definirsi «un essere pensante».[6] Si noti la magia delle inezie che l'autore inanella — l'uso della moglie di non mettere un certo segno muto (il «segno



Chekhov. The lady with the little dog. (1899).

Chekhov comes, ~~into his story, so to speak,~~ without knocking. There is no dilly-dallying. The very first paragraph discloses the main character, the young fairhaired lady followed by her white Pomeranian on the seafront of a Crimean resort, Yalta, ~~with the prompt simplicity of a door thrown open.~~ And immediately after ~~this~~ the male character, ~~is shown.~~ His wife, whom he has left with the children in Moscow, is vividly depicted: her solid frame, her thick black eyebrows and the way she had of calling herself: a woman who thinks. ~~Into~~ The magic of the trifles the author collects -- her manner of dropping a certain mute letter in spelling and her calling her husband by the longest and fullest form of his name, both traits in combination with the impressive dignity of her beetle-browed face and rigid poise forming exactly the necessary impression: a hard woman with the strong feminist and social ideas of her time, but whom her husband finds in his heart of hearts, ~~flat~~, narrow, dull-minded and devoid of grace. Then the natural transition is to Gurov's constant unfaithfulness to her, his general attitude towards women -- "that inferior race" is what he calls them, but without that inferior race he could not exist. The surroundings, the color and a hint that these Russian romances were not altogether as lightwinged as in the Paris of Maupassant, ~~are beautifully rendered in the allusion~~ that complications and problems are unavoidable with those decent hesitating people of Moscow who are slow heavy starters but plunge into tedious difficulties when once they start going.

Then, with the same neat and direct method of attack, with the ~~transitional words~~ "and so..." or perhaps still better rendered by ~~the~~ "now..." which begins a new paragraph in straightforward

La prima pagina della lezione sulla Signora col cagnolino.

forte») nello scrivere e quello di chiamare il marito nella forma più lunga e più piena del suo nome, e questi due tratti si uniscono alla solenne dignità del viso arcigno e del rigido portamento per creare esattamente l'impressione necessaria. Una donna dura con le solide idee femministiche e sociali della sua epoca, ma una donna che, nel profondo del cuore, il marito considera gretta, ottusa e priva d'eleganza. Di qui si passa con naturalezza alle continue infedeltà di Gurov, al suo atteggiamento generale verso le donne — «esseri inferiori»[7] le chiama, ma senza questi esseri inferiori non potrebbe vivere. Si accenna al fatto che in Russia le relazioni erano molto meno disinvolte che nella Parigi di Maupassant. Le complicazioni e i problemi sono inevitabili per questi esitanti e rispettabili moscoviti, lenti a mettersi in moto ma pronti a tuffarsi in fastidiose situazioni una volta che si sono decisi.

Poi con quello stesso metodo d'attacco semplice e diretto, con la formula di collegamento «ed ecco...», torniamo alla signora col cagnolino. Tutto in lei, persino l'acconciatura, gli dice che si sta annoiando. Lo spirito dell'avventura — anche se sa benissimo che il suo atteggiamento verso una donna sola in un centro balneare alla moda, si basa su aneddoti volgari e generalmente bugiardi — lo spirito d'avventura lo sollecita a chiamare il cagnolino, che diventa così un legame tra i due. Si trovano entrambi in un ristorante.

«Attirò a sé dolcemente il cagnolino; e quando questo si avvicinò prese a minacciarlo col dito. Il cane ringhiò. Gurov ripeté il gesto.
«La signora se ne avvide e abbassò gli occhi.
«"Non morde", disse arrossendo.
«"Si può dargli un osso?" La signora disse di sì; e allora Gurov chiese con aria affabile: "È molto che siete a Jalta?"
«"Cinque giorni".»[8]

Parlano. L'autore ci ha già detto che Gurov è spiritoso quando si trova con una donna; ma invece di costringere il lettore a prenderlo in parola (conoscete tutti il vecchio metodo di definire «brillante» una conversazione, senza darne neppure un estratto), Čechov lo fa scherzare in modo veramente affascinante e seducente.

«Qui ci si annoia. Gente che abita non si sa dove, a... [*qui Čechov fa i nomi, genialmente scelti, di un paio di cittadine iperprovinciali*] e non vi si annoia, appena arriva qui, grida: Ah, che noia! che polvere! Si direbbe che vengano da Granada».[9] [*nome particolarmente affascinante per l'immaginazione russa*].

Il resto della conversazione, della quale questo brano è un esempio più che sufficiente, viene dato in forma indiretta. Ed ecco ora un primo barlume del metodo cechoviano di suggerire un'atmosfera con i più concisi particolari della natura: «l'acqua era di un violetto tenero e caldo, e la luna vi tracciava una striscia dorata»;[10] chiunque abbia vissuto a Jalta sa con quanta esattezza queste poche parole esprimano la sensazione di una sera d'estate in questo luogo. Il primo movimento del racconto termina con Gurov che, solo nella sua camera d'albergo, pensa a lei mentre sta per addormentarsi e ricorda il suo collo delicato e flessibile e i suoi begli occhi grigi. È da notare che soltanto ora, tramite l'immaginazione del protagonista, Čechov dà alla donna una forma visibile e definita, la quale corrisponde perfettamente ai modi languidi e all'espressione annoiata che già conosciamo.

«Coricandosi, pensò che ancora non molto tempo addietro essa era una piccola collegiale, come sua figlia lo era attualmente. Ricordò quanta timidezza e imbarazzo c'era nel suo ridere e nella sua conversazione. Si sarebbe detto che fosse la prima volta nella sua vita a trovarsi sola; la prima volta che era seguita, che era guardata, che le si parlava con uno scopo segreto ch'essa non poteva non indovinare. Ricordò il suo collo esile e flessibile, i suoi begli occhi grigi.

«"Eppure, c'è in lei qualcosa che fa pena", pensò addormentandosi».[11]

Il movimento successivo (ognuno dei quattro capitoletti o movimenti di cui il racconto si compone è lungo non più di quattro o cinque pagine), il movimento successivo inizia una settimana dopo, con Gurov che va nel padiglione e porta alla signora una limonata gelata in una giornata calda e ventosa, con un turbinio di polvere; e poi la sera, calmatosi lo scirocco, vanno all'imbarcadero per veder arrivare il battello. La signora «perdette il suo occhialino nella folla»,[12] nota concisamente Čechov, e questo fatto espresso in termini così casuali e senza alcuna influenza diretta sulla vicenda — una mera annotazione di passaggio — corrisponde in qualche modo a quel patetico smarrimento che già abbiamo notato.

Poi, nella camera di lei, il suo imbarazzo e la sua tenera goffaggine sono resi con grande delicatezza. I due sono diventati amanti. La signora siede ora con i lunghi capelli che le pendono ai due lati del viso e nell'atteggiamento depresso della peccatrice di un vecchio quadro. C'è un'anguria sul tavolo. Gurov se ne taglia una fetta e si mette tranquillamente a mangiarla. Questo tocco realistico è un altro tipico tratto cechoviano.

Lei gli racconta della sua vita nella lontana cittadina da cui viene e Gurov è un po' annoiato dalla sua ingenuità, dal suo turbamento e dalle sue lacrime. Soltanto ora apprendiamo il nome del marito: von Dideric — probabilmente d'origine tedesca.

Vagano per Jalta nella nebbiolina del primo mattino.

«A Orianda si sedettero sopra una panca, non lontano dalla chiesa, e guardarono il mare senza dir nulla. Si distingueva appena Jalta attraverso la caligine mattutina. In cima alle montagne stavano appese delle nuvole bianche. Le foglie degli alberi non si muovevano, delle cicale cantavano; e il brusio monotono e sordo del mare, giungendo dal basso, parlava del riposo e del sonno eterno che ci attende. Al tempo in cui né Jalta né Orianda esistevano, il mare brusiva già così; si sentiva quello stesso suono, e altri per chissà quanto tempo l'avrebbero inteso, così indifferente e sordo. [...] Seduto accanto a una giovane donna che appariva così bella nel chiarore dell'alba, calmato e incantato alla vista di quello scenario fantastico, del mare, delle montagne, delle nuvole, del vasto cielo, Gurov pensava che infine, se ci si riflette, tutto è bello in questo mondo; tutto all'infuori dei nostri pensieri e delle nostre azioni nei momenti in cui dimentichiamo i fini ultimi dell'esistenza, la nostra dignità umana.

«Un uomo, un guardiano senza dubbio, s'appressò a loro, li guardò e continuò il suo cammino. Persino un particolare simile sembrò loro misterioso e bello. Si vide arrivare a lumi spenti, illuminato dall'aurora, un battello che veniva da Teodosia.

«"C'è della rugiada sull'erba", disse Anna Sergeevna, rompendo il silenzio.

«"Sì, è tempo di tornare"».[13]

Poi passano alcuni giorni e lei deve tornare a casa.

«"È tempo che anch'io ripigli la strada del nord", pensò Gurov, lasciando la banchina [*dopo averla accompagnata alla stazione*], "è tempo"».*[14]

Così finisce il capitolo.

Il terzo movimento ci immerge direttamente nella vita di Gurov a Mosca. La ricchezza di un allegro inverno russo, i suoi problemi familiari, i pranzi al circolo e al ristorante, tutto questo ci viene rapidamente e brillantemente suggerito. Poi c'è una pagina dedicata alla strana cosa che gli sta succedendo: non riesce a dimenticare la signora col cagnolino. Ha molti amici, ma quel suo curioso bisogno di parlare di questa avventura non trova sbocchi. Se gli capita di discorrere in termini vaghi dell'amo-

* In margine VN aggiunge, a beneficio dei suoi allievi della Cornell: «Come se dalla Florida dovesse tornare a Ithaca.» (*n.d.c.*).

re e delle donne, nessuno riesce a capire che cosa intenda, e solo sua moglie aggrotta le scure sopracciglia e dice: «la parte dell'uomo fatuo non ti si addice per nulla, Dmitrij».[15]

Arriviamo così a quello che nei pacati racconti di Čechov può essere definito il climax. C'è qualcosa che il cittadino medio chiama fantasia e qualcosa che lui chiama prosa — anche se per l'artista sono entrambe cibo della poesia. Questo contrasto è già stato suggerito dalla fetta d'anguria che Gurov sgranocchia in una camera d'albergo di Jalta, e in un momento particolarmente romantico, sedendosi pesantemente e continuando a masticare. Il contrasto viene mirabilmente ripreso quando Gurov, uscendo a tarda notte dal circolo, sbotta con un amico: Sapeste che donna deliziosa ho conosciuto a Jalta! L'amico, un pubblico funzionario, sale sulla sua slitta, i cavalli s'avviano, ma all'improvviso l'uomo si volta e chiama Gurov. Sì? dice Gurov, aspettandosi evidentemente una reazione a ciò che gli ha confidato. A proposito, dice l'uomo, avevate ragione voi. Quel pesce che ci hanno servito al club aveva un pessimo odore.

Di qui si passa con naturalezza alla descrizione del nuovo stato d'animo di Gurov, alla sua sensazione di vivere in un mondo di selvaggi dove le carte e il cibo sono la vita. La sua famiglia, la sua banca, il corso stesso della sua esistenza, tutto gli pare futile, noioso, insensato. Verso Natale, racconta alla moglie di dover andare a Pietroburgo per affari, e parte invece per la lontana cittadina sul Volga dove vive la signora.

I critici del buon tempo antico, quando in Russia imperversava la mania dei problemi civili, s'infuriavano perché Čechov descriveva quelle che secondo loro erano cose banali e superflue, anziché esaminare a fondo e risolvere i problemi del matrimonio borghese. In effetti, non appena Gurov arriva nelle prime ore del mattino in quella cittadina e fissa la camera migliore all'albergo, Čechov, anziché descrivere il suo stato d'animo o insistere sulla sua difficile posizione morale, ci dà qualcosa di artistico nell'accezione più alta del termine: nota il tappeto grigio, fatto di panno militare, e il calamaio, anch'esso grigio di polvere, con un uomo a cavallo che alza il cappello con la mano e a cui manca la testa. Tutto qui: non è niente, ma è tutto autentica letteratura. Sulla stessa linea è anche la trasformazione fonetica che il portiere dell'albergo fa subire al nome tedesco di von Dideric. Appreso l'indirizzo, Gurov va a dare un'occhiata alla casa. Di fronte c'è una lunga stecconata grigia dalla quale spuntano chiodi. Una stecconata da cui non si può fuggire, dice

Gurov a se stesso, e abbiamo così la nota conclusiva di quel motivo di sciatteria e di grigiore già suggerito dal tappeto, dal calamaio e dall'accento da analfabeta del portiere. Sono queste piccole svolte inattese, questi leggerissimi tocchi a collocare Čechov più in alto di tutti gli altri narratori russi, al livello di un Gogol' e di un Tolstoj.

Poi vede uscire una vecchia serva accompagnata dal suo vecchio amico, il cagnolino bianco. Vorrebbe chiamarlo (per una sorta di riflesso condizionato), ma all'improvviso il suo cuore si mette a battere forte e nell'eccitazione non riesce a ricordarne il nome — altro particolare delizioso. Decide in seguito di recarsi a teatro, dove è annunciata la prima rappresentazione dell'operetta *La geisha*. In sessanta parole, Čechov ci dà un ritratto completo di un teatro di provincia, compreso il governatore della città che si nasconde modestamente nel proprio palco, dietro una tenda di peluche, in modo che se ne vedano soltanto le mani. Poi compare la signora. E Gurov capisce chiaramente che ora al mondo non c'è nessuno che sia per lui più vicino e più caro e più importante di questa piccola donna, perduta in una folla provinciale, una donna che non ha niente di straordinario e che tiene in mano un banale occhialetto. Vede anche il marito e ricorda che lei lo ha definito un lacchè — ed è proprio a questo che assomiglia.

Segue una scena di notevole bellezza, in cui Gurov riesce a parlare con lei, e poi la loro folle rapida camminata per ogni sorta di scale e di corridoi, tra persone che indossano le varie uniformi dei funzionari di provincia. Čechov non si lascia sfuggire neanche i «due liceali che fumavano delle sigarette e li guardavano».[16]

«"Bisogna che voi partiate", mormorò Anna Sergeevna. "Capite, Dmitrij Dmitrič? Verrò a vedervi a Mosca. Non sono mai stata felice, non lo sono e non lo sarò mai; non fatemi dunque soffrire ancora di più! Vi giuro, verrò da voi a Mosca. Ma ora, separiamoci. Mio amore, mio amato, lasciatemi".

«Gli serrò le mani e rapida cominciò a scendere le scale, continuamente volgendosi verso di lui; e si poteva vedere dai suoi occhi che, veramente, essa non era felice. Gurov rimase un istante fermo, in ascolto. Quando non sentì più nulla, si recò al guardaroba e uscì dal teatro».[17]

Il quarto e ultimo capitoletto ci dà l'atmosfera dei loro incontri clandestini a Mosca. Appena arrivata, lei manda da Gurov un fattorino col berretto rosso. Un giorno egli va da lei accompagnato dalla figlia. La scuola cui quest'ultima sta andando è sulla strada. Cadono lenti grandi e umidi fiocchi di neve.

Il termometro, dice Gurov alla figlia, segna qualche grado sopra lo zero, ma la neve cade egualmente. La spiegazione è che il calore vale soltanto per la superficie della terra, mentre negli strati più alti dell'atmosfera la temperatura è diversa.

Parlando e camminando, lui continua a pensare che nessuno al mondo sa o saprà mai di questi incontri clandestini.

Ciò che lo sconcerta è che tutta la parte falsa della sua vita, la banca, il circolo, le conversazioni, gli impegni mondani — tutto questo avviene apertamente, mentre la parte autentica e interessante rimane nascosta.

«Aveva due vite: una in piena luce, che vedeva e conosceva chiunque volesse, vita piena di verità e menzogne convenzionali; e un'altra che si svolgeva in segreto. E per una strana coincidenza di circostanze, forse casuale, tutto ciò che era per lui importante, interessante, indispensabile, tutto ciò ch'egli aveva in sé di sincero e di schietto, e formava come il cuore della sua vita, ecco, rimaneva ignorato dagli altri. Al contrario, quel che era menzogna, e l'involucro, per così dire, di cui si copriva — il suo impiego alla banca, ad esempio, le sue discussioni al circolo, i suoi "esseri inferiori", le sue comparse in società con la propria moglie — tutto questo era in piena evidenza. Giudicò gli altri da se stesso, diffidando di ciò che vedeva e dicendosi che il "velo del mistero", come i veli della notte, copre sempre negli altri la vera vita, quella che conta. Ogni esistenza particolare riposa sul mistero; e forse è un po' la ragione per cui ogni persona per bene tiene tanto a che si rispettino i suoi segreti».[18]

La scena finale è piena di quel pathos suggerito sin dall'inizio. I due s'incontrano, lei singhiozza, si sentono come la più unita delle coppie, i più teneri degli amici, e lui vede che i propri capelli cominciano a diventar grigi e capisce che solo la morte porrà fine al loro amore.

«Le spalle di Anna Sergeevna, che sentiva sotto le sue mani, erano calde e tremanti. Provò compassione per quella vita ancora così calda e così bella, che, come la sua, avrebbe cominciato ben presto, in maniera evidente, ad appassire e avvizzire. Perché lei lo amava tanto? Egli era sempre apparso alle donne diverso da quello che era. Non era lui che esse amavano, ma un essere creato dalla loro immaginazione e ch'esse cercavano, avidamente, in tutta la loro vita. Dopo, pur accorgendosi del loro errore, continuavano lo stesso ad amarlo; e non una era stata felice con lui. Il tempo passava; egli faceva nuove conquiste; se ne stancava; e non aveva mai amato realmente. Tante cose c'erano state in quelle relazioni, ma amore mai. Solo adesso che la sua testa diveniva grigia, amava realmente, sul serio; per la prima volta nella sua vita».[19]

Parlano, discutono della loro situazione, di come sbarazzarsi della necessità di questa sordida segretezza, di come stare insieme per sempre. Non trovano una soluzione e nella tipica maniera cechoviana il racconto si spegne non con un punto fermo, ma con il movimento naturale della vita.

«E sembrava loro che, ancora un poco, e la soluzione si sarebbe trovata; e allora avrebbe avuto inizio una vita nuova e bella. Era chiaro però, a ciascuno, che erano lontani lontani dall'arrivarci; e che il più difficile, il più complicato, era appena cominciato».[20]

Tutte le regole tradizionali della narrativa sono state infrante in questo mirabile racconto di una ventina di pagine. Non esiste un problema, né un vero climax, né una soluzione finale. Ed è uno dei più grandi racconti che siano mai stati scritti.

Ripetiamo ora i vari elementi che sono tipici di questo e di altri racconti cechoviani.

Primo: La storia è raccontata nel modo più naturale possibile; non conversando dopo cena davanti al caminetto, come in Turgenev e in Maupassant; ma come una persona può raccontare a un'altra le cose più importanti della propria vita, lentamente ma senza interrompersi, e con voce leggermente sommessa.

Secondo: Si arriva a una ricca e precisa caratterizzazione scegliendo e distribuendo con cura aspetti secondari ma significativi; con il più totale disprezzo per quelle descrizioni prolungate, quelle ripetizioni, quelle forti accentuazioni proprie degli autori comuni. In certe descrizioni si punta su un unico particolare per illuminare tutta una scena.

Terzo: Non c'è una morale particolare da trarre, né un particolare messaggio da ricevere. Si pensi, per un confronto, ai racconti da recapitare per espresso di Gor'kij o di Thomas Mann.

Quarto: Il racconto si basa su un sistema di onde, sulle sfumature di vari stati d'animo. Se la materia del mondo di Gor'kij è formata di molecole, in Čechov noi abbiamo un mondo di onde e non di particelle di materia, e questo, tra parentesi, s'avvicina molto di più alla moderna concezione scientifica dell'universo.

Quinto: Il contrasto tra poesia e prosa, sottolineato qua e là con tanta intelligenza e tanto umorismo, vale, alla lunga, solo per gli eroi; in realtà noi sentiamo, e anche questo è tipico dell'autentico genio, che per Čechov non c'è differenza tra il sublime e l'abietto, che la fetta d'anguria e il mare violetto e le mani del governatore sono tutti elementi essenziali della «bellezza arricchita dalla compassione» del mondo.

Sesto: Il racconto non ha un finale, perché fin quando le persone sono vive, non esiste una conclusione possibile e definitiva dei loro problemi o speranze o sogni.

Settimo: Il narratore sembra farsi in quattro per alludere a inezie, ognuna delle quali, in un altro tipo di racconto, sarebbe un cartello indicatore per indicare una svolta dell'azione — per esempio i due ragazzi a teatro sarebbero lì per origliare, e le voci si diffonderebbero, o il calamaio comporterebbe una lettera capace di modificare il corso del racconto; ma è proprio perché sono insignificanti, che queste inezie sono anche importantissime per darci la vera atmosfera di questo particolare racconto.

NELLA BASSURA (1900)

L'azione di *Nella bassura* si svolge circa mezzo secolo fa — il racconto è stato scritto nel 1900. Il luogo è un villaggio russo chiamato Ukleevo: *klej* significa «colla».

La sola cosa da dire di questo villaggio è che una volta, a una veglia funebre,

«un vecchio sacrestano vide tra gli antipasti del caviale fresco, e si mise a mangiarne con avidità. Gli diedero di gomito, lo tirarono per le maniche, ma letteralmente inebetito dal godimento non sentì nulla, e continuò a mangiare. Mangiò tutto il caviale, e ce n'erano in un vassoio quattro libbre. Erano trascorsi dieci anni, il sacrestano era morto da lungo tempo, ma sempre ci si ricordava di quel caviale: sia che la vita a Ukleevo fosse tanto misera, o che la gente non avesse saputo rilevare che quell'evento così banale di dieci anni prima, fatto è che non si raccontava altro che questo sul villaggio di Ukleevo».[21]

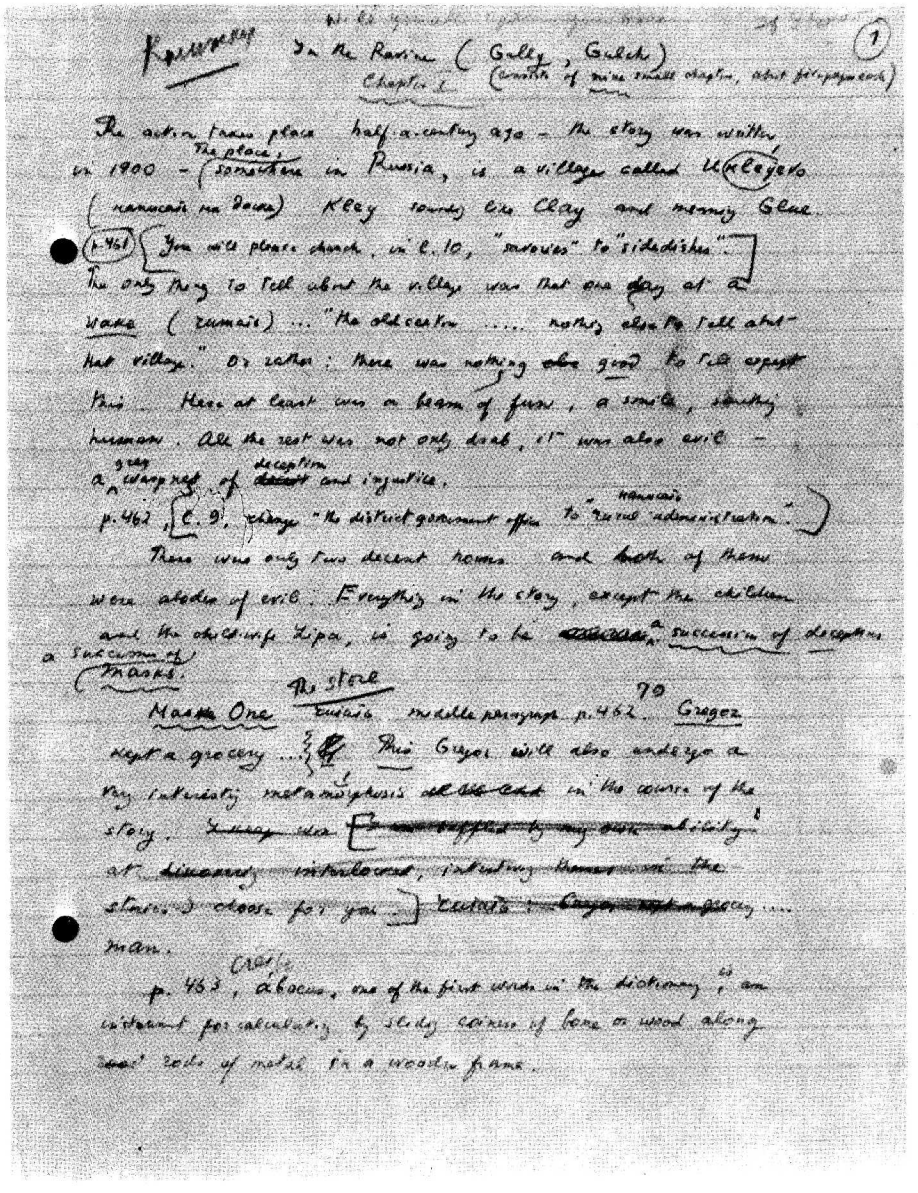
O meglio, non c'era altro di buono da raccontare. Qui almeno c'era un lampo di allegria, un sorriso, qualcosa di umano. Tutto il resto era non soltanto squallido, ma diabolico — un grigio vespaio di inganni e di ingiustizie.

«C'erano solo due case passabili, costruite in pietra e coperte di lamiera: in una si trovava il municipio, e nell'altra, a due piani, situata proprio in faccia alla chiesa, viveva Grigorij Petrovič Cybukin, un borghesuccio di Epifanskoe».[22]

Entrambe le case sono dimore del male. E nel racconto tutto, tranne i bambini e la sposa-bambina Lipa, sarà un succedersi d'inganni, di maschere.

Maschera uno

«Grigorij aveva una drogheria, però solo per la forma. Infatti egli trafficava in qualunque cosa gli capitasse sottomano: acquavite, bestiame, pelli, grano,


In the Ravine (Gully, Gulch)
Chapter I
The action takes place half a century ago – the story was written in 1900 – The place, somewhere in Russia, is a village called Ukleevo (Klej sounds like Clay and means Glue)
p. 461 [You will please change, in l. 10, "moves" to "sidedishes".]
The only thing to tell about the village was that one day at a wake (zumais) ... "the old sexton ... nothing else to tell about that village." Or rather: there was nothing else good to tell about this. Here at least was a beam of fun, a smile, something human. All the rest was not only dark, it was also evil – a grey warp of deception and injustice.
p. 462, [l. 9, change "the district government office" to "zemsk administration".]
There were only two decent homes and both of them were abodes of evil. Everything in the story, except the children and the children Lipa, is going to be a succession of deceptions (masks).
The store
70
Mask One
Zuraits modelled pseudonym p. 462. Grigor kept a grocery ... This Grigor will also undergo a very interesting metamorphosis in the course of the story. [~~I'm supposed to my own ability at discovering interpolated, interesting themes in the stories I choose for you.~~] Zuraits: ~~Grigor kept a grocery~~ ... man.
p. 463, abacus, one of the first words in the dictionary, is an instrument for calculating by sliding various of bone or wood along rods of metal in a wooden frame.

La prima pagina della lezione su Nella bassura.

maiali; e se per esempio all'estero c'era richiesta di gazze per i cappelli da signora, Cybuchin guadagnava su ogni paio trenta copeche. Acquistava boschi da taglio, prestava denaro, ed era insomma un vecchio intraprendente».[23]

Questo Grigorij subirà nel corso del racconto un'interessantissima metamorfosi.

Il vecchio Grigorij ha due figli: uno sordo che vive in casa e ha sposato una giovane apparentemente allegra e simpatica, ma in realtà diabolicamente perfida; l'altro fa il poliziotto in città ed è ancora scapolo. Noterete che Grigorij ha una stima immensa per la nuora Aksinja; e tra poco vedremo perché. Il vecchio Grigorij, rimasto vedovo, si è risposato con una certa Varvara:

«Da quando essa prese dimora nella camera in alto, tutto si rischiarò nella casa come se avessero messo alle finestre dei vetri nuovi: le lampade delle immagini restarono accese, le tavole si coprirono di tovaglie bianche come la neve, alle finestre e nel giardino apparvero fiori occhieggianti di rosso, e non si mangiò più tutti nella stessa scodella: ci fu un piatto per ciascuno».[24]

Anche lei sembra, a prima vista, una brava donna, una donna deliziosa e comunque d'animo più gentile del vecchio.

«Quando l'ultimo giorno di carnevale, o alla festa della parrocchia, che durava tre giorni, si distribuiva ai contadini carne salata putrefatta esalante un odore così greve che era difficile rimanere vicino ai barili, o si prendevano dagli ubriachi in pegno falci, berretti, vestiario, o gli operai delle fabbriche si avvoltolavano nel fango inebetiti dalla vodka scadente, e pareva che il peccato, presa consistenza, fosse diffuso nell'aria come una nebbia, ci si sentiva un po' meglio all'idea che là nella casa c'era una donna dolce e per bene che non si occupava di carne salata o di vodka».[25]

Grigorij è un uomo duro, e benché sia diventato un piccolo borghese discende da contadini — suo padre era probabilmente un contadino benestante — e odia ovviamente i contadini. Si passa così alla

Maschera due

Nonostante il suo aspetto gaio, anche Aksinja è una dura, ed è per questo che il vecchio Grigorij l'ammira tanto. È anche una truffatrice.

«Aksinja stava a vendere in bottega e da fuori si udivano tintinnare le bottiglie e il denaro; la si udiva ridere o gridare; e così si udivano i compratori arrabbiati che essa ingannava. Si sarebbe anche potuto osservare che in bottega si faceva commercio clandestino di vodka. Il sordo stava lui pure in bottega, o andava a spasso per la strada, senza cappello, le mani in tasca, a guardare distratto le isbe e il cielo. Sei volte al giorno dai Cybukin si prendeva il tè e quattro volte al giorno ci si metteva a tavola per mangiare. La sera si facevano i conti e si segnavano gli incassi. Si dormiva quindi profondamente».[26]

Si passa ora alle fabbriche di percalle del villaggio e ai loro proprietari. Li chiameremo collettivamente la famiglia Chrymin.

Maschera tre (adulterio)

Aksinja non inganna solo i clienti della bottega, inganna anche il marito con uno di questi padroni di fabbriche.

Maschera quattro

È solo una piccola maschera, una sorta d'illusione.

«Si era impiantato il telefono pure all'amministrazione municipale. Là, però, cessò ben presto di funzionare, sicché vi si stabilirono le cimici e gli scarafaggi. Il capo dell'amministrazione municipale era poco istruito, scriveva ogni parola con la lettera maiuscola; tuttavia, allorché il telefono non servì più, disse: "Ora, senza telefono, come faremo?"».[27]

Maschera cinque

Riguarda il figlio maggiore di Grigorij, il poliziotto Anisim. Siamo entrati in pieno nel tema dell'inganno. Ma Čechov ci nasconde alcune informazioni importanti sul suo conto.

«Anisim veniva a casa raramente, per le grandi feste, ma inviava spesso, a mezzo di conoscenti, dei regali e delle lettere, scritte con una calligrafia diversa dalla sua, molto bella. Ogni lettera era scritta su una pagina di quaderno di scuola, e alla maniera di una supplica, ed era zeppa di espressioni che Anisim non impiegava mai parlando: "Miei cari papà e mamma, Vi invio una libbra di tè profumato per la soddisfazione dei Vostri bisogni fisici"».[28]

C'è qui un piccolo mistero che sarà chiarito a poco a poco, come quello della «calligrafia diversa dalla sua, molto bella».

È curioso che il giorno in cui arriva a casa e c'è in lui qualcosa che fa pensare che sia stato espulso dalla polizia, nessuno se ne preoccupa. Sembra anzi un'occasione festosa, che favorisce progetti di matrimonio. Dice Varvara, moglie di Grigorij e matrigna di Anisim:

«"Che c'è dunque, amico mio? Il giovanotto ha già ventotto anni e se la spassa ancora da scapolo!" Dalla camera accanto, del suo parlare calmo e uguale non si udivano che suoni come *och-tech-te*. Ella si mise a bisbigliare col vecchio e con Aksinja e anche la loro faccia assunse un'espressione misteriosa, come cospirassero. Fu deciso che Anisim si sarebbe sposato».[29]

Tema della bambina

Si passa così al personaggio principale del racconto, la giovane Lipa. È figlia di una povera vedova che va a lavorare a giornata e aiuta la madre nelle sue faccende.

«Era scarna, debole e pallida, con tratti delicati e fini, abbronzati dal lavoro all'aria aperta. Un timido e malinconico sorriso non la lasciava mai, e i suoi occhi guardavano in maniera fanciullesca, con curiosità e fiducia. Era giovanissima, col seno appena segnato; ma si poteva sposarla, essendo già in età [*aveva compiuto i 18 anni*]. Era di aspetto gentile: una sola cosa in lei poteva spiacere, le sue grandi mani, da uomo, che, oziose in quel momento, le pendevano giù simili a branche».[30]

Maschera sei

Riguarda Varvara che, pur essendo abbastanza simpatica, è solo un guscio vuoto di gentilezza superficiale, sotto la quale non c'è niente.

Insomma, l'intera famiglia di Grigorij è un'ingannevole mascherata.

Poi arriva Lipa, e con Lipa parte un nuovo tema — il tema della fiducia, della fiducia infantile.

Il secondo capitolo finisce con un'altra immagine di Anisim. In lui tutto è falso: c'è qualcosa di molto sbagliato, che non riesce tanto bene a nascondere.

«Dopo le presentazioni si fissò il giorno del matrimonio. In seguito Anisim in casa non faceva che andare e venire per le stanze, zufolare, oppure a un tratto, rammentandosi di qualche cosa, si metteva a pensare guardando fisso il pavimento: immobile, come se volesse penetrarlo con il suo sguardo. Non dimostrava nessun piacere di sposarsi nella settimana dopo Pasqua, né desiderio di vedere la fidanzata: non faceva che zufolare. Era evidente che si sposava solo perché suo padre e la matrigna lo volevano e perché così voleva l'usanza di campagna: il figlio si sposa affinché ci sia un aiuto in casa. Partì senza premura, e non al solito modo di prima. Pareva del tutto indifferente e non disse nulla di ciò che bisognava dire».[31]

Nel terzo capitolo notate l'abito verde e giallo di Aksinja per il matrimonio tra Anisim e Lipa. Čechov la descriverà sempre in termini che fanno pensare a un rettile. (C'è nella Russia orientale una specie di serpente a sonagli che viene chiamato «ventre giallo»). Le sarte

«fecero a Varvara un vestito color cannella adorno di ricami neri e perline e ad Aksinja un vestito verde chiaro, col corpetto giallo e lo strascico».[32]

Benché si dica che le due sarte appartengono alla setta dei Flagellanti, questo nel 1900 non significava molto — non, per esempio, che chi ne era membro si fustigasse — era solo una delle tante sette che esistevano in Russia, come ce ne sono tante anche in America. Grigorij imbroglia anche queste due povere ragazze:

«Quando ebbero finito, Cybukin non le pagò in denaro ma in merci della sua bottega. Se ne andarono via contrariate, tenendo sotto il braccio dei pacchi di candele e delle scatole di sardine di cui non sapevano che farsi. Uscite da Ukleevo, nei campi, si sedettero su un monticello e si misero a piangere».[33]

«Anisim ritornò prima delle nozze; era vestito tutto di nuovo. Aveva un paio di soprascarpe luccicanti, un cordoncino rosso per cravatta e un soprabito gettato sulle spalle. Dopo aver detto solennemente una preghiera, salutò suo padre e gli offrì in dono dieci rubli d'argento e dieci monete da cinquanta copeche. [*Diede anche altrettanto a Varvara e venti monete da un quarto a Aksinja.*] La meraviglia del dono era questa; che tutte le monete erano nuove, come fossero state scelte, e brillavano al sole».[34]

Sono monete false. Poi si accenna a Samorodov, amico e complice di Anisim, un ometto tutto nero la cui calligrafia è quella delle lettere che Anisim scriveva a casa. Si chiarisce a poco a poco che è Samorodov il cervello di quest'attività di contraffazione, ma Anisim cerca di darsi arie, vantando le proprie straordinarie capacità d'osservazione e il suo talento d'investigatore. Come investigatore, e come mistico, sa però che

«tutti possono rubare, ma in che modo nascondere?».[35]

In questo strano personaggio scorre una curiosa vena di misticismo.

Vi godrete la deliziosa descrizione dei preparativi nuziali, e più avanti val la pena notare lo stato d'animo d'Anisim in chiesa, durante la cerimonia.

«Bisognava sposarsi per restare nell'ordine, ma ci pensava appena, come se non capisse bene o come lo avesse addirittura dimenticato. Le lacrime gli impedivano di guardare le immagini, si sentiva un peso sul cuore. Pregava e domandava a Dio che i mali inevitabili che potevano da un giorno all'altro cadere sul suo capo gli fossero risparmiati, e se ne stessero lontani, al largo, come fanno intorno al paese, quando c'è siccità, le nuvole del temporale che non lasciano cadere una goccia di pioggia. [*Sa come lavorano i buoni poliziotti, perché lo è anche lui.*] Già c'erano tanti peccati che facevano mucchio nel suo passato, tanti peccati che non si potevano cancellare, irreparabili, di cui sembrava persino assurdo chieder perdono. Eppure ne chiedeva perdono. Gli uscì anzi dal petto un singhiozzo; nessuno ci badò, pensando che avesse un po' bevuto».[36]

Compare per un attimo il tema dell'infanzia:

«Si udì il pianto di un bambino. "Mammina, portami via, mammina!" "Silenzio laggiù!" gridò il prete».[37]

Poi interviene un nuovo personaggio: Elizarov (detto Stampella), carpentiere e riparatore. È una creatura infantile, dolce e ingenua, e anche un po' folle. Lui e Lipa sono allo stesso livello di mitezza, di semplicità e di fiducia — e sono entrambi esseri umani autentici pur non avendo l'astuzia dei «cattivi» del racconto. Stampella, che sembra in qualche modo dotato di chiaroveggenza, cerca, forse per intuito, di evitare il disastro nel quale sfocerà il matrimonio:

«"Anisim e tu, figliola mia, vogliatevi bene: vivete secondo le leggi di Dio, figli miei: la Regina dei cieli non vi abbandonerà. [...] Bambini, bambini, bambini", borbottava in fretta; "Aksinjuška cara, Varvaruška, vivremo tutti in pace e in concordia..."»[38]

Chiama le persone con vezzeggiativi, come i suoi utensili preferiti.

Maschera otto

Un'altra maschera, un altro inganno, concerne il capo dell'amministrazione municipale e il suo scritturale

«in servizio da quattordici anni, durante i quali non avevano firmato una carta né lasciato uscire dai locali dell'amministrazione un solo uomo senza averlo ingannato o offeso. [*Essi*] stavano seduti l'uno a fianco dell'altro, tutti e due grossi, tronfi, così nutriti d'ingiustizia che persino la pelle del loro viso aveva un che di speciale, di furfantesco».[39]

«Nutriti d'ingiustizia» — e di falsità — è uno dei due motivi principali del racconto.

Noterete i vari particolari delle nozze: il povero Anisim che medita sulla sua sorte, sulla rovina che sta per piombargli addosso; la contadina che grida, da fuori:

«Ci avete succhiato il sangue, aguzzini; non creperete anche voi?»;[40]

e la meravigliosa descrizione di Aksinja:

«Gli occhi grigi di Aksinja erano quasi sempre immobili; le correva invece sul volto quasi senza posa un sorriso; c'era qualcosa di serpentino in quegli occhi fissi, nella piccola testa sul lungo collo e nella sua snellezza. Vestita di verde col suo corpetto giallo [*e col sorriso sulle labbra*], era come una vipera a

primavera nella segala verde, che alzando e allungando la testa guarda un passante. I Chrymin erano molto familiari con lei, si notava che col più anziano essa era, da lungo tempo, nelle relazioni più intime. Il sordo non comprendeva nulla, neppure la guardava, e stava seduto con le gambe incrociate. Mangiava noci che schiacciava coi denti, con un rumore così secco che sembravano colpi di pistola.

«Improvvisamente, il vecchio Cybukin venne in mezzo alla sala e, levando in aria il fazzoletto, fece segno che voleva ballare anche lui il ballo russo. Dei rumori d'approvazione corsero per la casa e nel cortile, fra la folla.

«"*Lui* sta per ballare! *Lui stesso* ballerà!" [...]

«La festa finì verso le due del mattino. Anisim, titubante, fece il giro della stanza per ringraziare i cantori e i musicisti e donò a ciascuno una moneta da cinquanta copeche, nuova. Suo padre era ancora saldo in gambe, ma si fermava a ogni passo. Accompagnava gli invitati, dicendo a ciascuno: "Queste nozze sono costate duemila rubli".

«Quando si separarono qualcuno aveva cambiato a un albergatore di Šikalova il suo cappotto nuovo con uno vecchio. Anisim s'infiammò e si mise a gridare: "Fermo! Vado a trovarlo subito! Io so chi lo ha rubato! Fermo!".

«Si slanciò per la strada e si mise a inseguire qualcuno, ma fu afferrato e ricondotto a casa; fu sospinto, rosso di collera, ubriaco e tutto in sudore, nella camera in cui la matrigna aveva già spogliato Lipa. E là dentro fu chiuso».[41]

Cinque giorni dopo, Anisim, che rispetta Varvara perché è una persona per bene, le confessa che possono arrestarlo da un momento all'altro. Poi riparte per la città e abbiamo questa bella descrizione:

«Quando giunsero sulla collina, Anisim cominciò a voltarsi ogni momento per guardare il villaggio. La giornata era calda e chiara. Si faceva uscire il bestiame per la prima volta; e vicino camminavano ragazze e donne, vestite coi loro abiti di festa. Un toro nero, felice di essere libero, muggiva e raspava il terreno con le zampe anteriori. Dovunque, in alto e in basso, cantavano le allodole. Anisim guardava la chiesa graziosa, tutta bianca — l'avevano imbiancata da poco — e ricordava che aveva pregato là dentro cinque giorni prima. Guardava la scuola dal tetto verde, il ruscello dove una volta andava a bagnarsi o a pescare con la lenza. Il cuore gli si colmò di gioia. Avrebbe voluto che, a un tratto, uscisse fuori dalla terra qualche barriera, a impedirgli di andare avanti; e a farlo restare solo col passato».[42]

È la sua ultima occhiata.

Ed ecco ora la deliziosa trasformazione di Lipa. La coscienza di Anisim non ha pesato solo su di lui, ma si è incarnata in lui ed è stata un peso terribile per Lipa, che pure non sa niente della complicata esistenza del marito. Ora lui e il suo peso se ne sono andati, e Lipa è libera.

«Scalza, con una vecchia sottana usata e le maniche rimboccate sino alle spalle, lavava gli scalini dell'anticamera cantando, con una vocetta argentina;

e ogni volta che portava il mastello pieno d'acqua sporca, guardava il sole col suo sorriso infantile e le pareva d'essere, lei pure, un'allodola».[43]

A questo punto Čechov sta per fare qualcosa di molto difficile dal punto di vista dell'autore. Sta per approfittare del fatto che Lipa rompe il silenzio per affidare a lei, la taciturna, il compito di trovare le parole e di rivelare i fatti che porteranno alla catastrofe. Lipa e Stampella tornano da una lunga gita a piedi a una chiesa lontana, seguiti a una certa distanza dalla madre di lei, e Lipa dice:

«Adesso ho paura di Aksinja. Non è cattiva, sorride sempre, ma in certi momenti guarda dalla finestra e i suoi occhi sono rabbiosi e bruciano con un fuoco verde, come quelli delle pecore nella stalla. I Chrymin giovani la fanno sviare. "Il vostro vecchio", le dicono, "ha un piccolo pezzo di terra di 40 pertiche a Butëkino; è un pezzo di terra", dicono loro, "dove c'è argilla, sabbia e acqua; perciò", dicono loro, "Aksinjuška, fatti costruire da lui una fabbrica di mattoni; noi saremo tuoi soci. I mattoni valgono ora venti rubli ogni mille; è un buon affare". Ieri sera, dopo cena, Aksinja ha detto al vecchio: "Voglio mettere su una mattonaia a Butëkino, farò commercio sotto il mio nome". Ha detto questo sorridendo, ma la faccia di Grigorij Petrovič si è oscurata, evidentemente questo non gli piaceva. "Sinché vivrò", ha detto, "niente divisioni, bisogna vivere insieme". [*Lei*] gli ha dato un'occhiata e ha cominciato a digrignare i denti. Hanno portato delle frittelle e lei non ne ha mangiate».[44]

Quando arrivano a un palo di confine, Stampella lo tocca per vedere se è solido, un atto conforme al suo carattere. A questo punto, lui, Lipa e certe ragazze che stanno cercando funghi sono, per Čechov, persone felici, dolci e ingenue in un mondo d'infelicità e d'ingiustizia. Incontrano gente che torna dalla fiera:

«Ora passava un carretto sollevando polvere, dietro cui correva un cavallo non venduto, che pareva felice di non esserlo stato».[45]

C'è un sottile legame simbolico tra Lipa e il felice cavallo «non venduto». Il padrone di Lipa è scomparso. E c'è un altro punto che riflette il tema dell'infanzia:

«Una vecchia si trascinava dietro un bambino che aveva un cappellone e grossi stivali; non ne poteva più dal calore, dal peso degli stivali che gli impedivano di piegare i ginocchi, e tuttavia continuava a soffiare con forza dentro una trombetta. Si era già scesi al fondo del valloncello e si svoltava ormai sulla strada; la trombetta si udiva ancora».[46]

Lipa vede e ode il bambino perché lei stessa sta per avere un figlio. Nel brano

«In quel momento pareva forse a Lipa e a sua madre, nate povere e preparate a esserlo per tutta la vita, dando agli altri tutto tranne le loro povere anime smarrite, sembrava ad esse, confusamente, che nell'ordine infinito degli esseri di questo mondo immenso e misterioso, esse pure fossero una forza al di sopra di qualcuno»[47]

raccomando alla vostra attenzione le parole «le loro povere anime smarrite». E notate anche il bel quadretto di una sera d'estate:

«Finalmente arrivarono a casa. Dei falciatori erano accoccolati per terra, vicino alla bottega e presso il portone. La gente di Ukleevo non andava di solito a lavorare dagli Cybukin, e bisognava prendere a giornata dei forestieri. Nell'oscurità sembrava ora che avessero tutti lunghe barbe nere. La bottega era aperta, si vedevano il sordo e il commesso giocare a dama. I falciatori cantavano piano; si udivano appena; oppure domandavano ad alta voce che si pagasse loro il lavoro del giorno prima, ma non venivano pagati perché rimanessero sino al giorno dopo. Cybukin in maniche di camicia e Aksinja, seduti all'entrata sotto una betulla, bevevano il tè; una lampada, davanti a loro, era accesa.

«"Nonno", diceva un falciatore dietro il portone, come per stuzzicarlo, "pagaci almeno la metà. Nonno..."»[48]

Nella pagina successiva Grigorij Petrovič Cybukin s'accorge che i rubli d'argento sono falsi e li dà a Aksinja perché li butti via, ma Aksinja se ne serve per pagare i falciatori.

«Sei una svergognata»,[49]

grida il vecchio, stupito e spaurito.

«Perché mi hai fatto maritare qui [*in questa famiglia*]?»[50]

domanda Lipa a sua madre. Poi tra il V e il VI capitolo passa un po' di tempo.

Uno dei momenti più notevoli del racconto lo abbiamo nel VI capitolo, quando Lipa, assolutamente e divinamente indifferente a tutto ciò che le sta accadendo intorno (la sorte meritata del suo stupido marito e il terribile male che sta per procurarle quella serpe di Aksinja), assolutamente e divinamente indifferente a tutta questa perfidia, Lipa è assorta nel suo bambino e promette a questo smunto figlioletto le sue visioni più luminose, le sole cose che sa della vita. Lo fa saltare tra le braccia e, al ritmo di questi movimenti, gli dice in toni cantilenanti:

«Tu diventerai grande, grande... sarai un *mužik* e andremo insieme a giornata!»[51]

stand, but suddenly she caught the look Aksinya turned upon the child, and at once she understood and went numb all over.

"You've taken my land, so here you are!" Saying this Aksinya snatched up the pitcher with the boiling water and flung it over Nikifor.

After this there was heard a scream such as had never been heard before in Ukleyevo, and no one would have believed that a little weak creature like Lipa could scream like that. And it was suddenly quiet in the yard. Askinya walked into the house in silence with the old naive smile on her lips. . . . The deaf man kept moving about the yard with his arms full of linen, then he began hanging it up again, silently, without haste. And until the cook came back from the river no one ventured to go into the kitchen to see what had happened there.

VIII

Nikifor was taken to the district hospital, and towards evening he died there. Lipa did not wait to be fetched, but wrapped the dead baby in its little quilt and carried it home.

The hospital, a new one recently built, with big windows, stood high up on a hill; it was glittering in the setting sun and looked as though it were on fire from inside. There was a little village below. Lipa went down the road, and before reaching the village sat down by a pond. A woman brought a horse to water but the horse would not drink.

"What more do you want?" the woman said to it softly, in perplexity. "What more do you want?"

A boy in a red shirt, sitting at the water's edge, was washing his father's boots. And not another soul was in sight either in the village or on the hill.

"It's not drinking," said Lipa, looking at the horse.

Then the woman with the horse and the boy with the boots walked away, and there was no one left at all. The sun went to sleep, covering itself with cloth of gold and purple, and long clouds, red and lilac, stretched across the sky, guarded its rest. Somewhere far away a bittern cried, a hollow, melancholy sound as of a cow shut up in a barn. The cry of that mysterious bird was heard every spring, but no one knew what it was like or where it lived. At the top of the hill by the hospital, in the bushes close to the pond, and in the fields, the nightingales were trilling. The cuckoo kept reckoning someone's years and losing count and beginning again. In the pond the frogs called angrily to one another, straining themselves to bursting, and one could even make out the words: "That's what you are! That's what you are!" What a noise there was! It seemed as though all these creatures were singing and shouting so that no one might sleep on that spring night, so that all, even the angry frogs, might appreciate and enjoy every minute: life is given only once.

A silver half-moon was shining in the sky; there were many stars. Lipa had no idea how long she sat by the pond, but when she got up and walked on everybody was asleep in the little village, and there was not a single light. It was probably about eight miles' walk home, but neither body nor mind seemed equal to it. The moon gleamed now in front, now on the right, and the same cuckoo kept calling in a voice grown husky, with a chuckle as though gibing at her: "Hey, look out, you'll lose your way!" Lipa walked rapidly; she lost her kerchief . . . she looked at the sky and wondered where her baby's soul was now: was it following her, or floating aloft yonder among the stars and not thinking of her, the mother, any more? Oh, how lonely it is in the

Pagine dell'esemplare di Nella bassura *usato da Nabokov nelle sue lezioni.*

Perché i suoi più vivi ricordi d'infanzia sono legati al lavoro a giornata, allo sfregare pavimenti.

«"Mamma, perché mi piace tanto? Perché lo compiango tanto?" disse con voce tremante e con gli occhi umidi. "Chi è? A chi somiglia? È leggero come una piuma, leggero come una briciola, e io gli voglio bene, gliene voglio come se fosse davvero un uomo. Non può nulla, non dice nulla, e io comprendo tutto quello che desiderano i suoi occhietti"».[52]

Il capitolo termina con la notizia che Anisim è stato condannato a sei anni di lavori forzati in Siberia. Poi s'aggiunge un bel particolare. Dice il vecchio Grigorij:

«"È anche per i denari che mi trovo in un imbroglio. Ti ricordi, prima del suo matrimonio, il giorno di san Tomaso, Anisim mi portò dei rubli e delle monete nuove da cinquanta copeche. Ne ho messo da parte un rotolo, ne ho mescolato altri coi miei. Una volta, Dio l'abbia in gloria, viveva un mio zio, Dmitrij Filatyč. Andava sempre per faccende a Mosca e in Crimea. Sua moglie, allora, si divertiva. Aveva sei figli e delle volte, quando aveva bevuto, mio zio diceva ridendo: io non saprò mai quali sono i figli miei e quali i figli degli altri. Era un buontempone... E anch'io adesso non saprò mai distinguere nel mio denaro quello che è buono da quello che è falso: mi pare che tutto sia falso. [...] Prendo il biglietto alla stazione, do tre rubli. E penso: se fossero falsi... E ho paura. Si vede che sono malato"».[53]

Da quel momento diventa uno squilibrato e, in un certo senso, si redime.

«Aprì la porta e fece segno con un dito a Lipa di venire. Essa si avvicinò con il bambino in braccio.

«"Lipynka", le disse, "se hai bisogno di qualcosa, domandala. Mangia quello che vuoi. Non ci rincrescerà, purché tu stia bene". Fece sul bambino il segno della croce. "Custodisci il mio nipotino. Non ho più figli: mi è rimasto solo questo piccolo".

«Delle lacrime gli corsero sulle guance, sospirò e uscì. Poi si coricò e dormì profondamente dopo una settimana d'insonnia».[54]

È la notte più felice di Lipa, prima dei terribili eventi che seguiranno.

Grigorij fa le pratiche per lasciare la terra di Butëkino, che Aksinja vorrebbe per la sua mattonaia, al nipotino. Aksinja s'infuria.

«"Ehi, Stepan", gridò al sordo, "andiamocene via subito, andiamo a casa mia, da mio padre e da mia madre, non voglio vivere con dei forzati! Preparati".

«Della biancheria era distesa nel cortile su delle corde. Essa tolse le sottovesti e i busti ancora bagnati e li gettò nelle braccia del sordo. Dopo, esasperata, si precipitò sull'altra biancheria, l'afferrò, gettò a terra quella che non era sua, pestandola.

«"Amici miei", gemeva Varvara, "calmatela! Che cosa ha? Datele Butëkino. Dateglielo, in nome di Cristo!»[55]

Veniamo ora al momento culminante.

«Aksinja entrò correndo in cucina, dove facevano il bucato. Lipa era sola, stava insaponando; la cuoca era andata a sciacquare della biancheria nel rivo. Il vapore usciva dal mastello e dalla pignatta presso il focolare; la cucina ne era piena e l'aria era soffocante. Per terra restava un mucchio di biancheria sudicia; e vicino, su una panca, era coricato Nikifor, che si stirava le gambette rosse. Era lì perché se fosse caduto non avrebbe potuto farsi male. Lipa aveva tirato fuori dal mucchio una delle camicie di Aksinja e, per introdurla nel mastello, allungava un braccio verso la tavola, su cui era posata una grossa secchia piena d'acqua bollente.

«"Dammi qui", disse Aksinja guardandola con odio e tirando via la sua camicia dal mastello. "Non è affar tuo toccare la mia biancheria! Tu sei la donna di un forzato e devi sapere qual è il tuo posto".

«Lipa la guardò, timida, senza capire; ma a un tratto, sorprendendo lo sguardo ch'essa lanciava al suo bambino, capì e diventò pallida come una morta.

«"Tu hai preso la mia terra, e questo è per te!" Così dicendo, Aksinja afferrò la secchia e versò di colpo l'acqua bollente su Nikifor.

«Si udì un grido come mai se n'era sentito uno uguale a Ukleevo: sembrava che una creatura debole come Lipa non potesse gridare così. Un silenzio improvviso si fece tutto intorno. Aksinja rientrò in casa senza dir nulla, sempre col suo sorriso ingenuo. Il sordo, tenendo della biancheria tra le braccia, continuava ad andare e venire nel cortile; poi cominciò a stenderla, silenziosamente e senza premura. Finché la cuoca non fu tornata dal rivo, nessuno si decise a entrare in cucina e a guardare che cosa c'era».[56]

Il nemico è distrutto. Aksinja può di nuovo sorridere: automaticamente la terra è diventata sua. Il sordo che ricomincia a stendere la biancheria è, da parte di Čechov, un colpo di genio.

Il tema dell'infanzia continua con Lipa che torna a piedi dal lontano ospedale. Il bambino è morto; lei porta il piccolo cadavere avvolto in una coperta.

«Lipa discese [*dalla strada*] e si sedette vicino a un piccolo stagno; una donna aveva portato ad abbeverare il suo cavallo, ma il cavallo non beveva.

«"Cosa vuoi ancora?" disse la donna. "Cosa vuoi ancora?"

«In riva all'acqua un bambino con una camicia rossa stava pulendo gli stivali di suo padre. E non si vedeva nessuno né nelle case né sull'altura.

«"Non beve", disse Lipa, guardando il cavallo».[57]

Notate questo gruppetto. Un bambino, che però non è il suo bambino. Tutto questo simboleggia la semplice felicità familiare

che Lipa avrebbe potuto avere. Notate il sommesso simbolismo cechoviano.

«La donna e il bambino [*e il cavallo*] andarono via e non ci fu più nessuno. Il sole si era coricato, coprendosi di un broccato d'oro e di porpora, e lunghi nuvoli rossi e viola si stendevano sul cielo a custodire il suo riposo. Lontano, chissà dove, un tarabuso gridava come una vacca chiusa dentro la stalla, con voce malinconica e sorda. Ogni primavera s'udiva il grido di questo uccello misterioso, ma nessuno sapeva come esso fosse né dove vivesse. In alto, sull'ospedale, fra gli arbusti dello stagno, fra i casolari e dappertutto nei campi, i rosignoli cantavano. Un cuculo contava l'età di qualcuno, si sbagliava nei suoi conti e ricominciava da capo. Le rane, nello stagno, furiose si chiamavano a perdifiato, e si potevano persino distinguere le loro parole: *I ty takova! I ty takova!* [*Anche tu sei così! Anche tu sei così!*] Che strepito. Pareva che tutti quegli esseri gridassero e cantassero perché nessuno, quella sera di primavera, potesse dormire; perché tutti, e anche le rane furiose, godessero di ciascun minuto e lo amassero: la vita infatti è data una volta sola».[58]

Potete distinguere tra gli scrittori europei i buoni dai cattivi dal semplice fatto che i cattivi citano in genere un usignolo per volta, come nelle poesie convenzionali, mentre i buoni li fanno cantare insieme a gruppi, come avviene in natura.

Gli uomini che Lipa incontra sono probabilmente contrabbandieri d'alcool; ma Lipa, al chiaro di luna, li vede diversamente.

«"Siete dei santi?" domandò Lipa al vecchio.

«"No, siamo di Firsanovo".

«"Mi hai guardato poco fa e il cuore mi si è fatto tenero. [*C'è un tono quasi biblico nel testo russo.*] Quel ragazzo è buono anche lui. Ho pensato: devono esser dei santi".

«"Vai lontano?"

«"A Ukleevo".

«"Vieni su, ti condurremo sino a Kuzmenki. Poi non avrai che da andare diritto; noi prenderemo a sinistra".

«Vavila [*il giovane*] salì sul carretto col barile, Lipa e il vecchio sull'altro. Partirono al passo; Vavila era davanti.

«"Il mio piccino ha sofferto tutto il giorno", disse Lipa. "Guardava con i suoi occhietti e taceva. Voleva parlare e non poteva. Signore mio Dio, regina dei cieli! Dal dolore, cadevo ogni momento per terra. Ero in piedi e cadevo vicino al letto. Dimmi, nonno: perché un piccino deve soffrire prima che muoia? Quando una persona grande, donna o uomo, soffre, i suoi peccati vengono perdonati: ma perché un bambino soffre, se non ha peccati? Perché?"

«"Eh, chi lo sa?" disse il vecchio.

«Camminarono per mezz'ora senza discorrere.

«"Non si può sapere tutto, il perché e il come", riprese il vecchio. "A un uccello sono date due ali e non quattro, perché con due può volare. Così non è dato all'uomo di sapere tutto, ma la metà sola o il quarto delle cose. Sa giusto quello che gli serve per vivere la sua vita". [...]

«"Non è nulla", ripeté. "Il tuo dolore è un mezzo dolore. La vita è lunga. Ci sarà ancora per te del buono e del cattivo, di tutto. Grande è la nostra madre Russia", disse guardando intorno. "Io sono andato per tutta la Russia, ho visto tutto. Devi credere alle mie parole, cara; tu avrai del buono e del cattivo. Sono stato a piedi in Siberia, sono stato sull'Amur e sull'Altaj. In Siberia ero emigrato, e ci ho lavorato la terra; dopo mi ha preso la nostalgia della nostra madre Russia e son ritornato al villaggio. [...] Sono ritornato al villaggio, come si dice, senza niente; avevo moglie, è rimasta in Siberia, è sepolta là. Così faccio il bracciante. Ti dico che anche per me c'è stato del cattivo e anche del buono. Non voglio morire, piccola mia. Vorrei vivere ancora una ventina d'anni. Sicché c'è più del buono che del cattivo. Grande è la nostra madre Russia", disse guardando nuovamente a destra e a sinistra, e poi dietro di sé. [...]

«Arrivata a casa, [*Lipa*] vide che non avevano ancora condotto il bestiame nei campi; tutti dormivano. Si sedette sui gradini della porta e attese. Suo suocero uscì per primo. Subito comprese tutto e per un pezzo non poté pronunciare una parola, muoveva soltanto le labbra.

«"Ah, Lipa", le disse, "non hai saputo custodire il mio nipotino".

«Varvara si svegliò. Alzò le braccia e prese a singhiozzare mettendosi subito a rivestire il morticino.

«"Era un piccino così carino", mormorava. "*Och-tech-te!* E lei aveva un solo figliolino e non ha saputo custodirlo, stupidella"».[59]

Nella sua innocenza, a Lipa non viene mai in mente di dire che è stata Aksinja ad ammazzare il suo bambino. Evidentemente la famiglia è convinta che Lipa per sbadataggine abbia casualmente ustionato il bambino rovesciando la pignatta d'acqua bollente.

Dopo il requiem,

«Lipa serviva a tavola, e il prete, alzando la forchetta su cui stava infilato un funghetto salato, le disse: "Non piangete per il piccolo; ai bambini appartiene il regno dei cieli".

«Fu solo quando tutti se ne andarono che Lipa comprese bene che Nikifor non c'era più e che non l'avrebbe più veduto. Comprese e si mise a singhiozzare. Non sapeva in quale camera andare a piangere perché sentiva che dopo la morte del bambino essa non aveva più un posto in quella casa, che era di troppo. Anche gli altri lo sentivano.

«"Cos'hai da sbraitare qui?" le gridò a un tratto Aksinja, facendo apparizione sulla porta. In occasione del funerale si era vestita tutta di nuovo e si era incipriata. "Taci!"

«Lipa voleva tacere, ma non poté: singhiozzò ancora più forte.

«"Capisci?" gridò Aksinja e, presa ancora da violenta collera, batté il piede. "A chi parlo? Esci di qui e non metterci più piede, moglie di un forzato. Vattene!"

«"Suvvia", disse il vecchio intervenendo. "Aksjuta, calmati, mammina mia!... Lei piange, si capisce... Il suo bambino è morto".

«"Si capisce", disse Aksinja scimmiottandolo. "Che resti ancora questa notte, ma domani non sia più qui. Si capisce..." fece ancora una volta. E ridendo si diresse alla bottega".[60]

Lipa ha perso il fragile legame che ancora la univa alla famiglia e lascia per sempre la casa.

In tutti i casi, tranne quello di Aksinja, a poco a poco vien fuori la verità.*

La meccanicità delle virtù di Varvara è garbatamente indicata dalla marmellata che continua a fare; ce n'è tantissima e diventa troppo zuccherosa e immangiabile. Ricordiamo che piaceva tanto a Lipa. La marmellata si è ritorta contro Varvara.

Le lettere di Anisim continuano ad arrivare nella stessa magnifica calligrafia — è evidente che il suo amico Samorodov sta scontando la stessa pena nelle miniere della Siberia, e quindi anche in questo vien fuori la verità.

«Sono sempre ammalato, è ben duro qui, per amor di Cristo aiutatemi».[61]

Il vecchio Grigorij, semi impazzito, distrutto, detestato, è il più vivido rappresentante della verità che si afferma.

«Una bella giornata d'autunno, verso sera, Cybukin stava seduto presso la porta della chiesa, col bavero della pelliccia rialzato: non si vedeva che il naso e la visiera del berretto. Dall'altra parte della panca era invece seduto il carpentiere Elizarov, e di fianco a lui un vecchio di settant'anni, sdentato, il custode della scuola, Jakov. Jakov e Elizarov chiacchieravano.

«"I figli devono nutrire i vecchi... Onora il padre e la madre", diceva Jakov sdegnato. "E lei, la nuora, lo ha cacciato dalla sua stessa casa. Non gli si dà né da bere né da mangiare. Dove può andare? Sono già tre giorni che non mangia".

«"Tre giorni?" ribatté meravigliato Stampella.

«"Eccolo, rimane sempre seduto senza dir nulla. Si è indebolito. Ma perché tacere? Dovrebbe fare una causa in tribunale. Certo in tribunale non la elogerebbero".

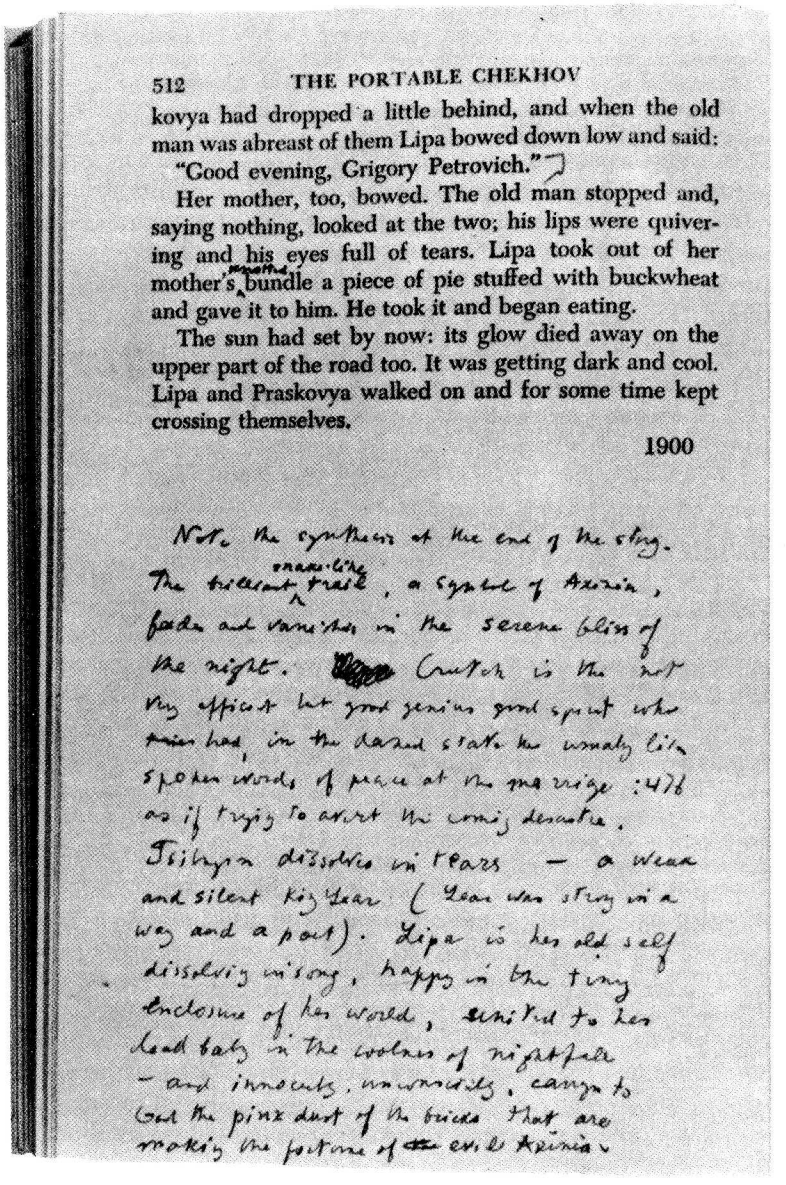
«"E chi mai elogiano in tribunale?" domandò Stampella. "Eppure è una donna attiva. Negli affari loro non si può agire altrimenti... cioè senza sbagliare".

«"Dalla sua stessa casa!" continuava Jakov con sdegno. "Acquistati una casa tua, e allora lo caccerai. Ma che donna, vedi un po'! Una pe-este!"

«Cybukin ascoltava e non si muoveva.

«"Casa propria o casa altrui fa lo stesso, purché si stia al caldo e le donne non ti dicano male parole", disse Stampella ridendo. "Nei miei giovani anni ho molto rimpianto la mia Nastasja. Era una donnina tranquilla. Non faceva che dire: Makaryč, compra una casa, compra una casa, Makaryč! Compra un cavallo, Makaryč! Moriva che ancora diceva: Compra, Makaryč, una carrozzella per non andare più a piedi. E io non le ho comprato che del panpepato, niente altro!"

* VN introduce questa parte con un'osservazione indirizzata agli studenti: «C'è un altro salto tra l'VIII e il IX capitolo. Noterete questo delizioso dettaglio cechoviano: i Chrymin, uno dei quali, se non tutti, è in rapporti intimi con sua moglie, "hanno regalato al sordo un orologio d'oro, ed egli non fa che tirarlo fuori di saccoccia e portarlo all'orecchio"». (*n.d.c.*)


512 THE PORTABLE CHEKHOV

kovya had dropped a little behind, and when the old man was abreast of them Lipa bowed down low and said:

"Good evening, Grigory Petrovich."

Her mother, too, bowed. The old man stopped and, saying nothing, looked at the two; his lips were quivering and his eyes full of tears. Lipa took out of her mother's bundle a piece of pie stuffed with buckwheat and gave it to him. He took it and began eating.

The sun had set by now: its glow died away on the upper part of the road too. It was getting dark and cool. Lipa and Praskovya walked on and for some time kept crossing themselves.

1900

L'ultima pagina dell'esemplare di Nella bassura *usato da Nabokov nelle sue lezioni.*

«"Il marito è sordo e stupido", continuò Jakov senza ascoltare Stampella. "Stupido come un'oca. Cosa può mai capire? Un'oca, se anche le dai un colpo di bastone sulla testa, non capisce".

«Stampella si alzò per tornare in fabbrica; Jakov si alzò anche lui e tutti e due s'incamminarono insieme, continuando a chiacchierare. Dopo che ebbero fatto una cinquantina di passi, Cybukin si alzò a sua volta e mosse dietro di loro con passo incerto, quasi camminasse sul ghiaccio».[62]

In quest'ultimo capitolo, l'introduzione di un nuovo personaggio, il vecchio custode sdentato, è un altro colpo di genio cechoviano, per suggerire la continuità dell'esistenza, anche se siamo alla conclusione del racconto — ma il racconto continuerà con personaggi vecchi e nuovi, scorrerà come scorre la vita.

Notate la sintesi del finale:

«Il villaggio era già immerso nel crepuscolo e il sole brillava soltanto in alto sulla strada che serpeggiava sull'altura».[63]

Il luccicante sentiero che serpeggia, un simbolo di Aksinja, sbiadisce e scompare nella serenità della notte.

«Delle vecchie con i bambini venivano dal bosco portando ceste di funghi; donne e ragazze arrivavano a frotte dalla stazione dove caricavano carri di mattoni e avevano il naso e le guance, sotto gli occhi, sporchi di polvere rossa di mattoni. Cantavano. Lipa veniva davanti, cantando con la sua vocina gracile, facendo gorgheggi mentre guardava il cielo; come esaltandosi perché la giornata era finita, grazie a Dio, e si poteva riposare. Tra la folla c'era sua madre [*che continua a lavorare a giornata*] con un pacco in mano; respirava a fatica.

«"Buona sera, Makaryč", disse Lipa, scorgendo Stampella.

«"Buona sera, Lipynka", disse Stampella con gioia. "Donne e bambini, amate il ricco carpentiere. Oh oh oh! bimbe mie, bimbe mie!" La voce di Stampella era come un singhiozzo. "Piccozzine mie care!"».[64]

Stampella non è molto efficiente, ma nonostante l'intontimento in cui solitamente vive ha pronunciato parole di pace alle nozze, come cerca, invano, di evitare il disastro.

Il vecchio Grigorij si dissolve in lacrime — un debole e muto re Lear.

«Jakov e Stampella continuarono la loro strada chiacchierando. Dopo di loro la folla s'imbatté nel vecchio Cybukin; e d'un tratto si fece silenzio. Lipa e Praskovja sostarono un poco, e quando il vecchio arrivò vicino a loro, Lipa fece un profondo saluto e disse: "Buona sera, Grigorij Petrovič". Sua madre s'inchinò pure lei. Il vecchio si fermò e, senza dir nulla, guardò l'una e l'altra. Le labbra gli tremavano, gli occhi gli si riempirono di lacrime. Lipa cercò nel pacco di sua madre un pezzo di focaccia d'orzo e lo diede al vecchio. Egli lo prese e si mise a mangiare.

«Il sole era completamente tramontato, il suo ultimo riflesso si spense in cima alla strada; fece buio e freddo. Lipa e Praskovja continuarono il loro cammino e a lungo si segnarono».[65]

Lipa è ancora quella di un tempo, si dissolve in un canto, felice nel minuscolo spazio del suo mondo limitato, unita al suo amato bambino nel fresco del tramonto — e porta innocentemente, inconsciamente al suo Dio la rossa polvere di mattoni che sta facendo ricca Aksinja.

APPUNTI SUL «GABBIANO» (1896)

Il gabbiano (Čajka) nel 1896 fu un fiasco clamoroso al teatro Aleksandrinskij di Pietroburgo, ma nel 1898 fu un favoloso successo al Teatro d'Arte di Mosca.

La prima esposizione — un colloquio tra due personaggi minori, la giovane Maša e Medvedenko, il maestro del villaggio — è profondamente permeata dal comportamento e dallo stato d'animo dei due. Apprendiamo qualcosa su di loro e qualcosa sui due personaggi principali, l'attrice in erba Nina Zarečnaja e il poeta Treplëv che stanno preparando una rappresentazione amatoriale nel viale del parco. «Sono innamorati e le loro anime oggi si fonderanno nell'ansia di creare un'unica immagine d'arte»,[66] dice il maestro nel linguaggio ornato tipico del semi-intellettuale russo. Ha anche ragioni personali per fare questo discorso: è innamorato pure lui. Dobbiamo però ammettere che questa introduzione è decisamente affrettata. Čechov, come Ibsen, era sempre impaziente di sbrigare il più in fretta possibile il compito di spiegare la situazione. Sorin, il flaccido e bonario proprietario terriero, entra con Treplëv, suo nipote, nervoso per lo spettacolo che sta per presentare. Gli operai che hanno montato il teatrino vengono ad annunciare che se ne vanno a fare il bagno. Intanto il vecchio Sorin ha chiesto a Maša di dire al padre (amministratore della sua tenuta) che faccia stare zitto il cane durante la notte. Glielo dica lei, risponde Maša, rimbeccandolo. L'oscillazione perfettamente naturale della commedia, l'accumularsi di piccoli curiosi particolari che sono anche perfettamente conformi alla vita — è in queste cose che si rivela il genio cechoviano.

Nella seconda esposizione, Treplëv parla allo zio di sua madre, attrice di professione, gelosa della ragazza che reciterà nella

sua commedia. Nessuno può citare la Duse in sua presenza. Provaci solo, esclama Treplëv.

In un altro autore il ritratto completo della donna in questo dialogo espositivo sarebbe stato un orribile esempio di tecnica tradizionale, considerando soprattutto che il giovane ne parla con il fratello di lei; ma Čechov se la cava con la pura forza del talento. I particolari sono molto divertenti: la madre ha settantamila rubli in banca, ma se le chiedi un prestito si mette a piangere... Poi Treplëv parla del teatro di routine, della sua meschina morale utile agli usi domestici e delle nuove forme che lui vuole creare; e parla di sé, del proprio senso d'inferiorità perché la madre ha sempre attorno artisti e scrittori famosi. È un monologo piuttosto lungo. Ma con una domanda appropriatamente inserita, lo si fa parlare anche di Trigorin, l'amico di sua madre. Ha grazia, ha ingegno, ma — ma chissà perché dopo Tolstoj e Zola, non si ha voglia di leggere Trigorin. Notate il fatto che Tolstoj e Zola sono messi sullo stesso piano — è tipico di un giovane scrittore come Treplëv di quel periodo, la fine del secolo.

Entra Nina. Aveva paura che suo padre, un possidente dei dintorni, non la lasciasse venire. Sorin va a chiamare gli altri, perché sta spuntando la luna ed è tempo di dare inizio allo spettacolo. Notate due tipiche mosse cechoviane: la prima, Sorin canta qualche nota di un *lied* di Schubert, poi si riprende e rievoca con una risata la perfida battuta dettagli una volta da un tale sulla sua voce di cantante; la seconda avviene quando Nina e Treplëv rimangono soli: si baciano e immediatamente dopo lei chiede: «Che albero è questo?». «Un olmo,» le si risponde. «Perché è così scuro?»[67] domanda lei. Queste inezie rivelano meglio di tutto ciò che era stato inventato prima di Čechov, la malinconica impotenza degli esseri umani — il vecchio che ha gettato via la propria vita e la delicata ragazza che non sarà mai felice.

Rientrano gli operai. È ora di cominciare. Nina accenna al panico che la sta prendendo prima d'entrare in scena — dovrà recitare davanti a Trigorin, l'autore di quei meravigliosi racconti. «Non so, non li ho letti», dice freddamente Treplëv. Certi critici che amano notare queste cose hanno osservato che, mentre la vecchia attrice Arkadina è gelosa della dilettante Nina che per ora sta solo sognando una carriera d'attrice, suo figlio, giovane scrittore senza fortuna e con poco talento, è geloso di un autore realmente valido, Trigorin (tra parentesi, una sorta

di doppio di Čechov, il professionista della penna). Arrivano gli spettatori. Prima Dorn, il vecchio medico, con una sua vecchia fiamma, la moglie di Šamraev, l'amministratore della tenuta di Sorin. Poi l'Arkadina, Sorin, Trigorin, Maša e Medvedenko. Šamraev chiede all'Arkadina notizie di un vecchio comico che un tempo andava ad applaudire. «Lei mi chiede sempre notizie di antidiluviani»,[68] risponde lei in tono un po' stizzoso.

Poi s'alza il sipario. Ci sono una vera luna e una veduta reale sul lago, al posto di un fondale. Nina, seduta su una pietra, fa un discorso lirico alla maniera di Maeterlinck, misticamente ovvio, oscuramente banale. («Ma questo è decadentismo», sussurra Arkadina. «Mamma!» dice suo figlio in tono di supplica.[69] Nina continua. L'idea è che sia uno spirito e che parli quando è cessata la vita sulla terra. Appaiono gli occhi rossi del diavolo. Arkadina prende in giro tutto questo e Treplëv perde le staffe, ordina di calare il sipario e se ne va. Gli altri le rimproverano d'aver offeso il figlio. Ma è lei che si sente insultata — quel ragazzo capriccioso, pieno di sé... vuole insegnare a me cosa dovrebbe essere il teatro... La sottigliezza di Čechov consiste nel fatto che Treplëv desidera realmente distruggere le vecchie forme d'arte, ma non ha l'ingegno per inventarne di nuove che le rimpiazzino. Notate come agisce Čechov. Quale altro autore avrebbe osato fare del suo personaggio principale — il personaggio positivo, come lo chiamano, quello che dovrebbe conquistarsi le simpatie del pubblico — chi altro avrebbe mai osato farne un poeta minore e al tempo stesso attribuire un vero talento ai personaggi meno simpatici del dramma, l'astiosa ed egocentrica attrice e lo scrittore egotista, ipercritico, clamorosamente professionale?

Si sente cantare sul lago. Arkadina ricorda i tempi in cui gioventù e allegria riempivano quel luogo. Le spiace di aver offeso il figlio. Compare Nina e Arkadina la presenta a Trigorin. «Io la leggo sempre». Ed ecco una piccola deliziosa parodia del metodo cechoviano del contrasto tra poesia e prosa. «Anche la scenografia era bellissima», dice Trigorin e, dopo una pausa, aggiunge: «Devono esserci molti pesci in questo lago».[70] E Nina è sconcertata nell'apprendere che un uomo che, come lei stessa dice, ha provato la delizia della creazione, possa divertirsi pescando.

Senza alcuna particolare connessione (altro tipico metodo cechoviano, meravigliosamente conforme alla realtà), ma continuando evidentemente sulle linee della sua conversazione prece-

dente, Šamraev ricorda un buffo episodio avvenuto in un teatro tanti anni fa. L'aneddoto cade nel silenzio; nessuno ride. Poi se ne vanno tutti, con Sorin che si lamenta inutilmente con Šamraev che ripete un aneddoto già raccontato su un cantore del sinodo e Medvedenko, il povero maestro del villaggio con idee socialiste, che domanda quanto può guadagnare un cantore. Il fatto che la sua domanda resti senza risposta ha scandalizzato molti critici che cercano nei drammi dati e cifre. Ricordo d'aver letto da qualche parte la solenne affermazione che un drammaturgo dovrebbe sempre dire con chiarezza al pubblico il reddito dei suoi personaggi, perché altrimenti non si possono capire pienamente i loro atti e i loro stati d'animo. Čechov però, il genio del casuale, raggiunge nell'armoniosa interazione di queste banali battute livelli assai più alti di quelli degli anonimi schiavi del principio di causa ed effetto.

Dorn dice a Treplëv, ricomparso sulla scena, che la commedia gli è piaciuta — almeno quel tanto che ne ha sentito. Passa poi a esporre la propria opinione sulla vita, le idee e l'arte. Treplëv, in un primo tempo contento del suo elogio, lo interrompe due volte. Dov'è Nina? E corre via quasi in lacrime. «Gioventù! gioventù!» sospira il dottore. Maša ribatte: «Quando non hanno più nulla da dire, dicono: gioventù, gioventù». Prende un pizzico di tabacco da fiuto, cosa che a Dorn appare ripugnante. Poi lei d'un tratto diventa isterica e gli dice di essere disperatamente innamorata di Treplëv. «Come sono tutti nervosi!» dice il dottore. «Come sono tutti nervosi! E quanto amore... Oh, lago stregone! Ma che cosa posso fare, bambina mia? Che cosa? Che cosa?»[71]

Così finisce il primo atto ed è comprensibile che lo spettatore medio dei tempi di Čechov, nonché i critici — questi sacerdoti della mediocrità — fossero rimasti irritati e sconcertati. Non c'era una precisa linea di conflitto. O meglio c'erano varie linee vaghe e un futilissimo conflitto, perché non ci si può aspettare niente di speciale da una lite tra un figlio irascibile ma tenero e una madre altrettanto irascibile e tenera, ognuno dei quali finirà sempre per pentirsi delle parole cattive che ha pronunciato. Non promette niente di speciale neanche l'incontro di Nina con Trigorin e le passioni amorose degli altri personaggi rischiano di portare a niente. Concludere un atto con un'evidente mancanza di prospettive era visto come un insulto da persone ansiose d'assistere a una bella baruffa. Ma benché Čechov fosse ancora impacciato da quelle stesse tradizioni sulle quali ironizzava

(per esempio la piattezza delle esposizioni), quelle che al critico medio parevano pecche e assurdità sono in realtà il seme dal quale nascerà un giorno un vero grande dramma, perché, nonostante tutto il mio amore per Čechov, non posso nascondere che, malgrado il suo autentico genio, non creò mai un perfetto capolavoro. Il suo grande merito è di aver mostrato la strada giusta per sfuggire alla galera della causalità deterministica, della causa ed effetto, e per abbattere le sbarre che tenevano prigioniera l'arte drammatica. Ciò che spero dai commediografi futuri non è che ripetano i metodi cechoviani, perché quelli appartengono a lui, al suo tipo di genio, e non sono imitabili, ma che trovino e applichino altri metodi tesi, con potenza ancor maggiore, alla stessa libertà del dramma. Detto questo, passiamo all'atto successivo e vediamo quali sorprese riservava agli spettatori irritati e perplessi.

Atto II: un campo di croquet e una parte della casa e del lago. Arkadina dà qualche suggerimento a Maša su come può tenersi in forma una donna. Da una sua osservazione casuale, apprendiamo che è già da tempo l'amante di Trigorin. Poi entra Sorin, insieme a Nina che è riuscita a venire perché il padre e la matrigna sono partiti per tre giorni. Segue una conversazione sconnessa sulla depressione di Treplëv e sulla cattiva salute di Sorin.

MAŠA. Quando declama lui stesso [*Treplëv*] qualcosa, i suoi occhi risplendono e il viso gli si fa pallido. Ha una bella, malinconica voce, e maniere di poeta. Si sente il russare di Sorin. [*Il contrasto!*]
DORN. Buona notte
ARKADINA. Petruša!
SORIN. Eh?
ARKADINA. Dormi?
SORIN. Ma no.
Pausa. [*È un gran maestro delle pause Čechov*].
ARKADINA. Tu non ti curi e fai male, fratello.
SORIN. Mi piacerebbe curarmi, ma il dottore non vuole.
DORN. Curarsi a sessant'anni!
SORIN. Anche a sessant'anni si ha voglia di vivere.
DORN *(con stizza)*. E allora prenda delle gocce di valeriana.
ARKADINA. Penso che gli farebbe bene andare in una stazione termale.
DORN. Perché no? Ci può andare. E può non andarci.
ARKADINA. Vacci a capire.
DORN. Non c'è nulla da capire. È tutto chiaro.[72]

È così che si procede. Un pubblico sbagliato può avere l'impressione che l'autore stia sprecando venti preziosi minuti, il se-

condo atto, mentre dietro le quinte attendono impazienti il conflitto e il climax. Ma va bene così. L'autore sa quello che fa.

MAŠA (*si alza*). È ora di colazione, mi pare. (*Si avvia con andatura pigra, fiacca*) Mi si è intorpidita una gamba... (*Esce*)[73]

Entra Šamraev, irritato perché sua moglie e l'Arkadina vogliono andare in città mentre i cavalli servono per il raccolto. Litigano; Šamraev s'infuria e non intende più amministrare la proprietà. Lo possiamo definire un conflitto? Be' c'era qualcosa che sembra averlo preparato — quella cosetta del suo rifiuto di impedire gli ululati del cane durante la notte — ma di fatto, dice il critico saccente, che specie di parodia è mai questa?*

A questo punto, con molta semplicità e con un grande aplomb, Čechov, l'innovatore, ricorre al vecchio trucco di far dire ad alta voce a Nina, l'eroina (rimasta sola in scena) i propri pensieri. Be', certo è un'attrice in erba — ma non è una buona scusa. Il suo discorsetto è piuttosto piatto. È sconcertata perché un'attrice famosa piange non potendo fare a modo suo e un famoso scrittore passa la giornata pescando. Poi Treplëv torna dalla caccia e depone un gabbiano morto ai piedi di Nina. «Ho commesso la viltà di uccidere questo gabbiano». Poi aggiunge: «Allo stesso modo ucciderò presto me stesso». Nina è irritata con lui: «Negli ultimi tempi [...] ti esprimi [...] per simboli. Anche questo gabbiano è, evidentemente, un simbolo, ma, scusami, non lo capisco. (*Depone il gabbiano sulla panchina*) Sono troppo semplice per capirti».[74] (Notate questa linea di pensiero, che avrà una conclusione molto precisa — sarà proprio Nina il soggetto vivente di questo simbolo, che lei non capisce e che Treplëv interpreta in modo sbagliato). Treplëv le fa una scenata perché dopo il fiasco della sua commedia lo tratta con freddezza e indifferenza. Parla della propria mediocrità.

C'è un vago accenno a un complesso d'Amleto, che Čechov bruscamente capovolge, applicando un altro tema di Amleto alla figura di Trigorin che si avvicina con un libro in mano. «Parole, parole, parole!» grida Treplëv, ed esce.

* Un moralista non poteva neanche accorgersi qui del paradosso, tipico, si potrebbe dire, della decadenza di una classe: il dipendente che tiranneggia il suo padrone — perché questo non era per niente tipico della vita nella campagna russa; è solo un incidente basato su certi personaggi, che può verificarsi oppure no. (Nota marginale di VN, poi soppressa. *n.d.c.*)

Trigorin annota sul suo taccuino un'osservazione su Maša: «Fiuta tabacco e beve vodka... Veste sempre di nero. È amata da un maestro».[75] Anche Čechov teneva un taccuino simile nel quale annotava appunti che potevano un giorno essergli utili. Trigorin dice a Nina che, a quanto pare, lui e Arkadina partiranno tra poco (a causa del litigio con Šamraev). E, in risposta a Nina la quale pensa che deve essere meraviglioso essere uno scrittore, Trigorin tiene un delizioso discorso, lungo quasi tre pagine. È talmente ben riuscito e talmente tipico di uno scrittore che ha finalmente l'occasione di parlare di sé da far dimenticare persino la generale ostilità ai monologhi del teatro moderno. Vengono mirabilmente in luce tutti gli aspetti della sua professione: «... Sto qui con lei, mi agito, e intanto a ogni istante ricordo che mi aspetta una novella incompiuta. Vedo una nuvola simile a un pianoforte. Penso: bisognerà accennare in qualche racconto che fluttuava una nuvola simile a un pianoforte. C'è odore d'eliotropio. Mi imprimo nella memoria: aroma dolciastro, color vedovile, accennarvi nella descrizione di una sera d'estate».[76] O questo brano: «[*All'inizio della carriera*] quando mettevano in scena una mia nuova commedia, mi sembrava ogni volta che i bruni mi fossero ostili e i biondi gelidamente indifferenti».[77] O questo: «Sì, è gradevole scrivere [...] ma appena una cosa è stampata [...] il pubblico legge e dice: "Sì, simpatico, pieno d'ingegno. Simpatico, ma ben lontano da Tolstoj" oppure: "Una bella cosa, ma *Padri e figli* di Turgenev è molto migliore"».[78] [*Čechov parla per esperienza personale.*]

Nina continua a dirgli che accetterebbe di buon grado tutti i guai e tutte le sofferenze pur di diventare famosa. Trigorin, guardando il lago e godendosi l'aria e il paesaggio, osserva che è un vero peccato dover andar via. Nina gli mostra la casa sull'altra riva dove ha vissuto sua madre.

NINA. Sono nata là. Tutta la vita ho trascorso attorno a questo lago e ne conosco ogni isoletta.
TRIGORIN. È bello qui da voi. (*Scorgendo il gabbiano*) Ma che è questo?
NINA. Un gabbiano. Konstantin Gavrilovič lo ha ucciso.
TRIGORIN. Che uccello leggiadro. Non ho davvero voglia di partire. Convinca Irina Nikolaevna a restare. (*Prende appunti nel taccuino*)
NINA. Che scrive?
TRIGORIN. Così, prendo appunti... Un soggetto mi è balenato... (*Rimettendo in tasca il taccuino*) Un soggetto per un breve racconto: sulla riva di un lago vive sin dall'infanzia una ragazza giovane come lei; ama il lago, come un gabbiano, ed è felice e libera, come un gabbiano. Ma giunse un uomo per caso, la vide e, per passare il tempo, la rovinò, come questo gabbiano.

Pausa. Alla finestra appare l'Arkadina.
ARKADINA. Boris Alekseevič, dov'è?
TRIGORIN. Subito. (*Si avvia e si volta a guardare Nina*) Che vuole?
ARKADINA. Non si parte più.
Trigorin entra in casa.
NINA (*s'avvicina alla ribalta, dopo un attimo di riflessione*) Che sogno!

Sipario.[79]

Ora dobbiamo dire tante cose sul finale di questo secondo atto. La prima; abbiamo già notato qual è il punto debole di Čechov: la rappresentazione delle giovani donne poetiche. Nina è leggermente fasulla. Questo suo ultimo sospiro alla ribalta appare datato e proprio perché non è al livello di assoluta semplicità e di naturalezza del resto della commedia. Certo sappiamo che è un'attrice e tutto quanto, ma resta il fatto che la cosa non scatta. Trigorin dice a Nina, tra le altre cose, che solo di rado gli accade di incontrare ragazze giovani e che è ormai troppo in là con gli anni per immaginare con chiarezza i sentimenti di una tenera diciottenne, e quindi nei suoi racconti, dice, le ragazze giovani sono in genere poco attendibili. (Potremmo dire che c'è qualcosa che non va nelle loro bocche, come osservavano invariabilmente i modelli del pittore Sargent, secondo il suo stesso racconto). Ciò che dice Trigorin lo si può, abbastanza curiosamente, applicare a Čechov come drammaturgo; perché nei suoi racconti, per esempio nella *Casa col mezzanino* o nella *Signora col cagnolino*, le donne giovani sono meravigliosamente vive. Ma questo perché non le fa parlare molto. Qui invece parlano e la sua debolezza si fa sentire. Čechov non è uno scrittore loquace. Questa è la prima cosa.

Un'altra cosa da notare è questa. A quanto ci è dato di capire, e a giudicare dal suo modo sottile d'affrontare il mestiere dello scrittore, dalla sua capacità d'osservazione ecc., Trigorin è veramente un autore di buon livello. Ma mi sembra che gli appunti da lui presi sull'uccello, il lago e la ragazza non siano un materiale per un buon racconto. Nello stesso tempo, cominciamo già a renderci conto che la trama della commedia sarà esattamente questo racconto e niente altro. L'interesse tecnico s'accentra ora su questo punto: riuscirà Čechov a trarre una bella storia da un materiale che nel taccuino di Trigorin sembra un po' banale? Se ci riuscirà, vorrà dire che avevamo ragione a presumere che Trigorin è un eccellente scrittore capace di trarre un bel racconto da un tema trito. Infine, una terza osservazione. Come Nina non si è accorta del significato reale del simbolo quando Treplëv le ha portato il gabbiano morto, così Trigorin non s'accorge che, restando in questa casa sul lago, sarà lui il cacciatore che ucciderà il gabbiano.

In altre parole, il finale dell'atto rimane oscuro per lo spettatore medio, perché non ci si può ancora aspettare niente. In realtà è successo soltanto che c'è stata una lite, che si è decisa una partenza e che la si è rimandata. Il vero interesse è nella vaghezza delle linee e nelle mezze promesse artistiche.

Atto III, una settimana dopo. La stanza da pranzo nella casa di campagna di Sorin. Trigorin sta facendo colazione e Maša gli sta raccontando di sé, «perché lei è uno scrittore. Può servirsene».[80] Dalle sue prime parole veniamo a sapere che Treplëv ha tentato il suicidio, ma che la ferita non è grave.*

A quanto pare, Maša non ama più Treplëv e ha deciso di sposare il maestro di scuola per dimenticarlo. Apprendiamo anche che Trigorin e Arkadina stanno per partire, questa volta realmente. Segue una scena tra Nina e Trigorin. Lei gli fa un regalo, un medaglione con incisi il titolo di un suo libro, il numero di una pagina e di una riga. Ma stanno per arrivare Arkadina e Sorin, e Nina esce frettolosamente chiedendo a Trigorin di concederle qualche minuto prima di andarsene. Notate però che non è ancora stata pronunciata una sola parola d'amore, e Trigorin è un ottuso. La commedia procede con Trigorin che continua a borbottare tra sé nel tentativo di ricordare cosa c'era in quelle righe di quella pagina. Ci sono i miei libri in questa casa? Ci sono, nello studio di Sorin. Va a cercare quel particolare libro, che è un modo perfetto per farlo uscire di scena. Sorin e Arkadina discutono sulle ragioni del tentato suicidio di Treplëv, gelosia, inattività, amor proprio... Quando lui le suggerisce di dargli un po' di denaro, lei si mette a piangere, come aveva predetto suo figlio in casi del genere. Sorin si agita e ha un attacco di vertigini.

* Notate che secondo le regole, che io detesto intensamente, non è possibile che un uomo si suicidi tra un atto e l'altro, ma è lecito che tenti di farlo purché non muoia; e viceversa è ammissibile che egli sbagli il colpo nell'ultimo atto quando si ritira dietro le quinte per farla finita. (VN in un brano poi soppresso. *n.d.c.*).

Poi Sorin viene portato via e c'è una conversazione tra Treplëv e Arkadina. È una scena leggermente isterica e non molto convincente. Primo movimento: lui propone alla madre di prestare un po' di soldi a Sorin e lei ribatte di essere un'attrice, non un banchiere. Pausa. Secondo movimento: le chiede di cambiargli la fasciatura che ha sulla testa, cosa che lei fa con grande tenerezza, e Treplëv le ricorda un atto di grande gentilezza che lei un tempo ha compiuto, ma ha dimenticato. Lui le dice quanto le vuol bene, ma — ed eccoci al terzo movimento: perché cede all'influsso di quell'uomo? Questo la irrita. Lui dichiara che gli scritti di Trigorin lo disgustano; Arkadina lo tratta da nullità invidiosa; litigano violentemente; Treplëv si mette a piangere; rifanno la pace (perdona la tua mamma colpevole); lui confessa che ama Nina ma che lei non l'ama; non può più scrivere, ha perso ogni speranza. L'ondeggiare degli stati d'animo è un po' troppo ovvio — sembra un po' un'esibizione: l'autore che fa eseguire dai personaggi tutti i loro trucchi. E subito dopo c'è un errore marchiano. Trigorin entra, sfoglia le pagine del libro, cerca la riga, e poi legge, a beneficio del pubblico: «Ecco... "Se un giorno ti occorrerà la mia vita, vieni e prendila"».[81]

Ora è chiaro che nella realtà poteva solo accadere che Trigorin, cercando il libro nello scaffale più basso dello studio di Sorin, si accovacciasse per leggere subito quelle righe. E, come spesso accade, a un errore ne segue un altro. Anche la frase successiva è molto debole: «Perché in questo appello di un'anima pura ho sentito malinconia e il mio cuore ha provato una stretta così dolorosa?». È decisamente mediocre e par difficile che un bravo scrittore come Trigorin possa indulgere a tanto pathos. Čechov doveva affrontare l'arduo problema di far apparire improvvisamente umano il suo scrittore, ma sbagliò clamorosamente facendolo salire sui trampoli perché gli spettatori potessero vederlo meglio.

Trigorin dice francamente all'amante che vuol restare e fare un tentativo con Nina. Arkadina si butta in ginocchio e lo supplica con un discorso assai ben immaginato: Mio re, mio bel dio... tu sei l'ultima pagina della mia vita ecc. Sei il migliore degli scrittori d'oggi, sei l'unica speranza della Russia ecc. Trigorin spiega al pubblico di non avere forza di volontà — è fiacco, molle, sempre remissivo. Poi lei s'accorge che sta scrivendo qualcosa sul suo taccuino. Lui dice: «Stamane ho udito una bella espressione: "Foresta di vergini"... Può servire. (*Si stiracchia*)

Allora partire. Di nuovo vagoni, stazioni, buffets, cotolette, chiacchiere...»[82]*

Šamraev, che viene ad annunciare che la carrozza è pronta, parla di un vecchio attore che ha conosciuto tanto tempo fa. Questo corrisponde al tipo, come abbiamo già visto nel primo atto, ma a questo punto sembra sia successa una cosa curiosa. Abbiamo già notato che Čechov aveva trovato un nuovo modo di far vivere i suoi personaggi mettendo loro in bocca una stupida battuta di spirito, una sciocca osservazione o una rievocazione casuale, invece di presentare avari che parlano sempre d'oro o medici che parlano sempre di pillole. Ma ciò che accade ora è che la frustrata dea del determinismo si prende la sua vendetta, e quella battuta che pareva deliziosamente casuale e utile a rivelare la natura di chi la pronunciava, diventa un elemento inevitabile e schiacciante come la tirchieria dell'avaro. Il taccuino di Trigorin, le lacrime di Arkadina quando si parla di soldi, i ricordi teatrali di Šamraev — sono diventati etichette sgradevoli quanto le ricorrenti eccentricità delle commedie tradizionali — voi capite a che cosa alludo — di quelle particolari gag che un personaggio ripete per tutta la commedia nei momenti più inattesi o, meglio, più attesi. Ciò dimostra che Čechov, pur essendo quasi riuscito a creare un tipo nuovo e migliore di dramma, si lasciò astutamente prendere nella propria trappola. Ho la sensazione precisa che non sarebbe caduto nei tranelli di queste convenzioni — quelle stesse che credeva d'aver infranto — se avesse saputo qualcosa di più delle molte forme che esse possono assumere. Ho l'impressione che non avesse studiato abbastanza a fondo l'arte del dramma, che non avesse letto un numero sufficiente di commedie e non fosse abbastanza attento a certi aspetti tecnici del suo mezzo espressivo.

Durante il trambusto della partenza (con Arkadina che dà un rublo, corrispondente allora a circa cinquanta *cents*, per i tre servi, dicendo due volte che devono spartirselo), Trigorin riesce a scambiare qualche parola con Nina. Lo sentiamo parlare con grande eloquenza della sua dolcezza, della sua purezza angelica ecc. Lei gli dice che ha deciso di fare l'attrice e di andare a Mosca. Fissano un appuntamento e s'abbracciano. Sipario. È fuor

* Notate anche che, come nella dimostrazione del mutar d'umori durante la scena tra madre e figlio, qui abbiamo la dimostrazione di un uomo che riprende il proprio ruolo di scrittore professionista — ed è un po' troppo ovvia. Segue poi un'altra dimostrazione: Šamraev... (VN in un brano poi soppresso. *n.d.c.*).

di dubbio che quest'atto, pur avendo momenti eccellenti, soprattutto nella formulazione verbale, è molto inferiore agli altri due.*

Atto IV. Passano due anni. Čechov sacrifica tranquillamente l'antica legge dell'unità di tempo per salvare l'unità di luogo, perché sotto questo aspetto tutto sommato è naturale passare all'estate successiva e al momento in cui si attende il ritorno di Trigorin e di Arkadina nella casa di campagna del fratello di lei.

Un salotto che Treplëv ha trasformato nel proprio studio — molti libri. Entrano Maša e Medvedenko. Sono sposati e hanno un figlio. Maša è preoccupata per Sorin che ha paura di star solo. Accennano allo scheletro del teatro rimasto nel giardino buio. La signora Šamraev, la madre di Maša, chiede a Treplëv di essere più gentile con sua figlia. Maša lo ama ancora, ma spera di dimenticarlo quando suo marito sarà trasferito altrove.

Quasi casualmente veniamo a sapere che Treplëv pubblica su riviste. Il vecchio Sorin si è fatto fare il letto nella stanza di Treplëv. È perfettamente naturale che chi soffre d'asma senta questo bisogno, questo desiderio di cambiamento — e non bisogna scambiarlo per un trucco per «tenere in scena» un personaggio. Segue una deliziosa conversazione tra il medico, Sorin e Medvedenko. (Arkadina è andata a prendere Trigorin alla stazione.) Per esempio, il dottore accenna di aver sprecato un po' di tempo e un mucchio di denaro in paesi stranieri. Poi parlano d'altro. C'è una pausa. Dopo di che parla Medvedenko.

MEDVEDENKO. Mi consenta di chiederle, dottore, quale città straniera le è piaciuta di più.
DORN. Genova.
TREPLËV. Perché Genova?[83]

Il dottore spiega; è solo un'impressione, lì le vite parevano vagare senza meta e fondersi — in un certo senso, un po' come

* Notate con molta attenzione, per favore, la strana vendetta che vi ho appena descritto [quella della dea del determinismo]. C'è sempre un particolare del genere che aspetta al varco lo scrittore incauto proprio quando egli crede d'avercela fatta. E cosa ancor più importante, è proprio ora, quando secondo la tradizione l'autore deve tornare all'ovile e incombe qualcosa di molto simile a un climax e il pubblico si aspetta se non *la* scena madre (che sarebbe chiedere troppo a Čechov), almeno *una specie* di scena madre (che curiosamente è più o meno la stessa cosa — voglio dire una scena che, anche se non consapevolmente definita nella fase d'attesa, viene sentita come la scena soddisfacente corrispondente «proprio a quel che volevamo»), è proprio in questo momento che Čechov dà il peggio di sé. (Brano soppresso di VN. *n.d.c.*).

nell'anima-mondo della sua commedia — a proposito dov'è finita quella giovane attrice? (Un passaggio perfettamente naturale.) Treplëv racconta a Dorn di Nina. Ha avuto una relazione con Trigorin, le è nato un bambino, il bambino è morto; non è una brava attrice, ma è ormai una professionista: interpreta grosse parti, ma recita alla grossa, senza gusto, con sovrattoni, con gesti troppo bruschi. Ci sono momenti in cui in certi suoi gridi si sente del talento, per esempio nel modo in cui muore, ma sono soltanto momenti.

Dorn domanda se ha talento e Treplëv risponde che è difficile dirlo. (Notate che, per quanto concerne i risultati artistici raggiunti, Nina è pressappoco nella stessa posizione di Treplëv.) Aggiunge di averla seguita da una città all'altra, ovunque lei recitasse, ma che non gli era mai permesso d'avvicinarla. Ogni tanto gli scrive. Da quando Trigorin l'ha lasciata sembra mentalmente sconvolta. Si firma Gabbiano. (Notate che Treplëv ha dimenticato la connessione.) Aggiunge che adesso è qui, s'aggira nei paraggi, ma non osa venire e non vuole che nessuno le rivolga la parola.

SORIN. Era una ragazza incantevole.
DORN. Come?
SORIN. Dico che era una ragazza incantevole.[84]

Poi Arkadina torna dalla stazione con Trigorin. (Intrecciata a queste scene, ci si mostra la triste sorte di Medvedenko, tiranneggiato dal suocero.) Trigorin e Treplëv, con qualche esitazione, si stringono la mano. Trigorin ha portato da Mosca una copia di un mensile con un racconto di Treplëv, e con l'insolente affabilità dello scrittore famoso che parla con un collega meno noto, gli dice che la gente è interessata, che lo trova misterioso.

Poi tutti, tranne Treplëv, si siedono per giocare a tombola, come fanno sempre nelle serate di pioggia. Treplëv a se stesso, sfogliando la rivista: «Si è letto la sua novella, ma non ha neanche tagliato le pagine della mia».[85] Seguiamo la tombola e abbiamo una tipica e bellissima scena cechoviana. Sembra che per raggiungere le vette del proprio genio, egli debba mettere i personaggi a proprio agio, farli sentire a casa propria, farli star comodi, anche se ciò non esclude un pizzico di noia, qualche piccola riflessione malinconica, qualche ricordo conturbante ecc. E anche se dei personaggi ci si mostrano ancora le eccentricità e le abitudini — Sorin sonnecchia, Trigorin parla di pesca, Arkadina rievoca i suoi successi teatrali — ciò avviene in modo ben

più naturale che nel contesto drammatico dell'atto precedente, perché è del tutto logico che nello stesso luogo e con le stesse persone, a distanza di due anni, si ripetano garbatamente e con un certo patetismo gli stessi vecchi trucchi. Si accenna al fatto che i critici hanno trattato Treplëv, il giovane scrittore, con molta durezza. Si pronunciano a voce alta i numeri della tombola. Arkadina non ha mai letto una riga dei racconti del figlio. Poi interrompono il gioco e vanno a fare uno spuntino, tutti tranne Treplëv che rimane a meditare sui suoi manoscritti. È un monologo — ma talmente riuscito che la convenzione non ci dà fastidio. «Ho parlato tanto di nuove forme, e ora sento di scivolare lo stesso a poco a poco nella routine». (È una frase che — come quasi tutte le osservazione di carattere professionale incluse nella commedia — in un certo senso si può applicare anche a Čechov, ma solo quando sbaglia, come nell'atto precedente.) Treplëv legge: «"Un pallido viso incorniciato da scuri capelli"... "Incorniciato"... che mediocrità!» esclama e cancella. «Comincerò dal punto in cui l'eroe viene svegliato dallo scrosciare della pioggia, e tutto il resto via. La descrizione della sera di luna è lunga e manierata. Trigorin si è fabbricato dei procedimenti, gli riesce facile. In lui su una diga luccica il collo di una bottiglia rotta e nereggia l'ombra della ruota di un mulino: ed ecco la notte lunare è pronta, mentre in me la luce che tremola, il quieto baluginio delle stelle e i suoni lontani di un pianoforte che si perdono nella serena aria odorosa... Che tormento!»[86] (Abbiamo qui, tra parentesi, una bella definizione della differenza tra l'arte di Čechov e quella dei suoi contemporanei.)

Segue poi l'incontro con Nina che, secondo i criteri del teatro tradizionale, può essere considerata la scena più importante e quella che ho definito la più soddisfacente del dramma. In effetti è molto bella. Qui Nina parla in termini che sono più nella linea di Čechov, quando non ha più il problema di raffigurare fanciulle pure, ardenti e romantiche. È stanca, turbata, infelice, un guazzabuglio di ricordi e di dettagli. Ama ancora Trigorin e ignora l'immensa emozione di Treplëv, il quale vorrebbe per l'ultima volta che lei consentisse a restare con lui. «Io sono un gabbiano», dice Nina quasi a sproposito. «Che c'entra? Ricordi? Uccidesti un gabbiano. Giunse un uomo per caso, lo vide e, per passare il tempo, lo rovinò... Un soggetto per un breve racconto... Che c'entra?»[87] «Resta, ti porterò da mangiare»,[88] dice Treplëv, aggrappandosi all'ultima pagliuzza. Lei rifiuta, parla ancora del suo amore per Trigorin che l'ha così brutalmente

piantata e passa poi al monologo della commedia di Treplëv, pronunciato all'inizio del primo atto, e fugge via. Il finale è splendido.

TREPLËV (*dopo una pausa*). Non vorrei che qualcuno la incontrasse in giardino e poi lo dicesse alla mamma. La mamma si affliggerebbe.

[*Notate che queste sono le sue ultime parole, perché, dopo aver freddamente stracciato tutti i suoi manoscritti, egli apre la porta di destra e va in un'altra stanza, dove, tra poco, si ammazzerà.*]

DORN (*cercando di aprire la porta di sinistra*). Strano. Sembra chiusa questa porta. (*Entra e rimette a posto la poltrona*). Corsa a ostacoli.

[*Rientrano anche gli altri dallo spuntino*]. Arkadina, gli Šamraev, Maša, Trigorin, il servo Jakov con bottiglie di vino e di birra.

ARKADINA. Il vino rosso e la birra per Boris Alekseviič [*Trigorin*] metteteli qui, sul tavolino. Giocheremo e berremo. Sedetevi, signori.

[*Si accendono le candele*]. Šamraev conduce Trigorin vicino alla libreria.

ŠAMRAEV. Ecco la cosa di cui le parlavo poco fa... (*Trae dalla libreria un gabbiano impagliato*) Secondo il suo ordine.

TRIGORIN (*guardando il gabbiano*). Non ricordo. (*Dopo aver riflettuto*) Non ricordo. A destra, fuori scena, un colpo di rivoltella. Tutti sussultano.

ARKADINA (*spaventata*). Che è stato?

DORN. Niente. Deve esser scoppiato qualcosa nella mia cassetta di pronto soccorso. Non vi allarmate. (*Esce dalla porta di destra, dopo mezzo minuto* [*mentre gli altri stanno preparandosi a riprendere la tombola*] — *ritorna*) Proprio così. È scoppiata una boccetta d'etere. (*Canticchia*) «Io sto di nuovo innanzi a te ammaliato...».

ARKADINA (*sedendosi al tavolino*). Puah, che paura. Mi sono ricordata di quando... (*Si copre il viso con le mani*) Persino gli occhi mi si sono annebbiati...

DORN (*sfogliando una rivista, a Trigorin*). Due mesi or sono su questa rivista fu pubblicato un articolo... una lettera dall'America, e io volevo domandarle tra l'altro... (*Prende Trigorin per la vita e lo conduce* [*delicatamente*] *alla ribalta*)... dato che la questione mi interessa molto. (*Con tono più basso, a mezza voce*) Porti via di qui Irina Nikolaevna. Perché Konstantin Nikolaevič si è ucciso.[89]

Sipario.

È, ripeto, un bellissimo finale. Notate che la tradizione del suicidio fuori scena viene violata dal fatto che il più importante personaggio presente non si rende conto di ciò che è successo, ma imita, per così dire, la propria reazione reale ricordando un'occasione precedente. Notate anche che è il dottore a parlare, e quindi non occorre chiamarne uno per convincere del tutto gli spettatori. Notate infine che, mentre prima del suicidio fallito Treplëv aveva espresso il proposito d'ammazzarsi, per tutta la scena non ne ha fatto il minimo accenno — e il suo gesto è tuttavia perfettamente e totalmente motivato.*

Questo capoverso finale fu eliminato da VN. (*n.d.c.*)

NOTE

1 *I quaderni del dottor Čechov*, traduzione di Pietro Zveteremich, Milano, Feltrinelli 1978, pp. 72-73.
2 Čechov, *Tutti i racconti*, XI, traduzione di Alfredo Polledro, Milano, Rizzoli 1956, p. 83.
3 *ivi*, p. 102.
4 *ivi*, p. 93.
5 Čechov, *Racconti*, traduzione di Ercole Reggio e Marussia Shkirmantova, Milano, Garzanti 1975, p. 1246.
6 *ivi*, p. 1193.
7 *ivi*, p. 1193.
8 *ivi*, p. 1194.
9 *ivi*, p. 1195.
10 *ivi*, p. 1195.
11 *ivi*, pp. 1195-96.
12 *ivi*, p. 1196.
13 *ivi*, p. 1199.
14 *ivi*, p. 1201.
15 *ivi*, p. 1203.
16 *ivi*, p. 1207.
17 *ivi*, p. 1207.
18 *ivi*, p. 1208.
19 *ivi*, p. 1209.
20 *ivi*, p. 1210.
21 *ivi*, p. 1211.
22 *ivi*, p. 1212.
23 *ivi*, p. 1212.
24 *ivi*, p. 1213.
25 *ivi*, p. 1213.
26 *ivi*, p. 1214.
27 *ivi*, pp. 1214-15.
28 *ivi*, p. 1215.
29 *ivi*, p. 1216.
30 *ivi*, p. 1217.
31 *ivi*, p. 1218.
32 *ivi*, p. 1218.
33 *ivi*, p. 1218.
34 *ivi*, pp. 1218-19.
35 *ivi*, p. 1220.
36 *ivi*, p. 1221.
37 *ivi*, p. 1221.
38 *ivi*, pp. 1222-23.
39 *ivi*, p. 1223.
40 *ivi*, p. 1224.
41 *ivi*, p. 1225.
42 *ivi*, p. 1227.
43 *ivi*, p. 1228.
44 *ivi*, p. 1229.
45 *ivi*, p. 1231.
46 *ivi*, p. 1231.
47 *ivi*, p. 1232.
48 *ivi*, p. 1232.
49 *ivi*, p. 1234.
50 *ivi*, p. 1235.
51 *ivi*, p. 1237.
52 *ivi*, p. 1237.
53 *ivi*, pp. 1238-39.
54 *ivi*, p. 1239.
55 *ivi*, p. 1241.
56 *ivi*, pp. 1241-42.
57 *ivi*, p. 1242.
58 *ivi*, pp. 1242-43.
59 *ivi*, pp. 1245-47.
60 *ivi*, p. 1247.
61 *ivi*, p. 1249.
62 *ivi*, p. 1250.
63 *ivi*, p. 1250.
64 *ivi*, p. 1251.
65 *ivi*, p. 1251.
66 Čechov, *Il gabbiano*, traduzione di Angelo Maria Ripellino, Torino, Einaudi 1970, pp. 19-20.
67 *ivi*, p. 25.
68 *ivi*, p. 27.
69 *ivi*, p. 28.
70 *ivi*, pp. 31-32.
71 *ivi*, p. 35.
72 *ivi*, p. 38.
73 *ivi*, p. 39.
74 *ivi*, pp. 42-43.
75 *ivi*, p. 43.
76 *ivi*, p. 45.
77 *ivi*, p. 46.
78 *ivi*, p. 46.
79 *ivi*, pp. 47-48.
80 *ivi*, p. 49.
81 *ivi*, p. 56.
82 *ivi*, p. 58.
83 *ivi*, p. 66.
84 *ivi*, p. 67.
85 *ivi*, p. 70.
86 *ivi*, p. 72.
87 *ivi*, p. 75.
88 *ivi*, p. 76.
89 *ivi*, pp. 76-77.

Maksim Gor'kij (1868-1936)

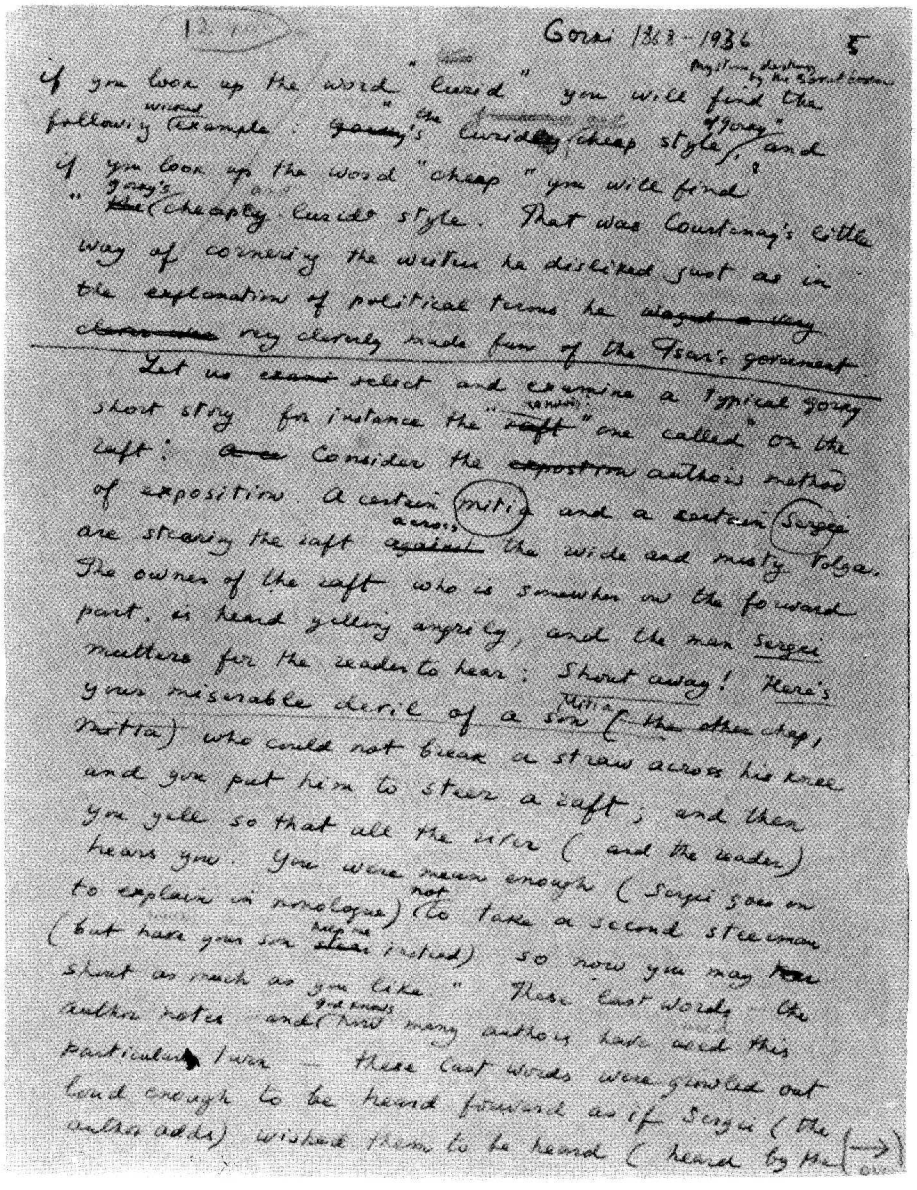
In *Infanzia* Gor'kij ci ha lasciato un resoconto della sua vita a casa del nonno materno Vasilij Kaširin. È una storia triste. Il nonno era un bruto e un tiranno; i suoi due figli — gli zii di Gor'kij — terrorizzati dal padre, terrorizzavano a loro volta e maltrattavano le mogli e i figli. C'era un clima d'incessante violenza, di rimproveri insensati, di fustigazioni brutali, di corsa ai soldi e di cupe suppliche a Dio.

«Era una caserma e un carcere», dice il biografo di Gor'kij, Aleksander Roskin, «in un mare di fango, sorgevano file di case, di colori smorti, bianchi e verdi. E in ognuna, come nella famiglia Kaširin, la gente s'azzuffava e litigava perché si era bruciato il budino o si era cagliato il latte, in ognuna prevalevano gli stessi interessi meschini — faccende di pentole e padelle, frittelle e samovar — e in ognuna si celebravano devotamente i compleanni e le feste comandate, ingozzandosi fin quasi a scoppiare e tracannando come porci».*

Questo accadeva a Nižnij-Novgorod e nel peggiore degli ambienti sociali — quello dei *meščane*, una condizione appena superiore a quella dei contadini e al livello più basso della borghesia — un ambiente che aveva già perso il suo sano rapporto con la terra senza però acquisire niente che riempisse il vuoto così creatosi, e preda quindi dei peggiori vizi della borghesia senza le qualità che la riscattano.

Anche il padre di Gor'kij aveva avuto una triste infanzia, ma era poi diventato un uomo buono e gentile. Era però morto quando Gor'kij aveva quattro anni, e per questo la madre, rimasta vedova, era stata costretta a tornare nella propria orribile famiglia. Il solo ricordo felice di quei giorni era per Gor'kij quello della nonna, che, nonostante la terribilità dell'ambiente,

* *From the Banks of the Volga*, trad. D.L. Fromberg, New York, Philosophical Library, 1946, p. 11.



Una pagina dalla lezione su Sul legname flottante.

aveva in sé un gaio ottimismo e una grande dolcezza; a lei soltanto il ragazzo doveva di aver capito che la felicità può esistere, che anzi la vita è felicità, malgrado tutto.

A dieci anni Gor'kij cominciò a lavorare per vivere. Fu di volta in volta fattorino in una calzoleria, sguattero su un piroscafo, apprendista disegnatore, apprendista presso un pittore di icone, rigattiere e uccellatore. Poi scoprì i libri e cominciò a leggere tutto ciò su cui riusciva a mettere le mani. All'inizio leggeva in maniera indiscriminata, ma ben presto sviluppò un gusto sottile e sensibile per la vera letteratura. Desiderava appassionatamente studiare, ma si rese subito conto che non c'erano per lui possibilità di farsi ammettere all'università, anche se proprio per questo si era trasferito a Kazan'. Nella sua totale povertà fu costretto a frequentare soprattutto i *bosjaki* — cioè, in russo, i vagabondi — e raccolse osservazioni preziose che avrebbe poi fatto esplodere come bombe in faccia agli stupefatti lettori delle capitali.

Dopo di che dovette rimettersi a lavorare e divenne assistente fornaio in un seminterrato, dove la giornata di lavoro era di quattordici ore. Cominciò presto a frequentare l'ambiente clandestino dei rivoluzionari dove trovò persone più congeniali di quanto lo fossero i colleghi del forno. E continuava a leggere il più possibile — letteratura, scienza e libri su temi sociali e medici, tutto ciò che riusciva a trovare.

A diciannove anni tentò d'uccidersi. Si ferì gravemente, ma si riprese. Il biglietto che gli avevano trovato in tasca cominciava così: «Incolpo della mia morte il poeta tedesco Heine, che ha inventato il mal di denti del cuore...»

Attraversò a piedi l'intera Russia sino a Mosca, e una volta lì si presentò deciso a casa di Tolstoj. Tolstoj era assente, ma la contessa lo invitò in cucina e gli offrì caffè e panini. Gli fece notare che erano molti i vagabondi che venivano a trovare suo marito, e Gor'kij educatamente assentì. Tornato a Nižnij, andò ad alloggiare con un paio di rivoluzionari esiliati da Kazan' perché avevano partecipato a sommosse studentesche. I poliziotti, quando ebbero l'ordine d'arrestare uno dei due e scoprirono che se l'era svignata, arrestarono invece Gor'kij per interrogarlo.

«Ma che strano tipo di rivoluzionario sei?» disse il capogendarme durante l'interrogatorio. «Uno che scrive poesie e cose del genere... Quando ti lascerò libero, ti conviene mostrare la tua roba a Korolenko». Gor'kij fu rimesso in libertà dopo un

mese di carcere e, seguendo il consiglio del poliziotto, si presentò a Vladimir Korolenko. Korolenko era uno scrittore molto popolare, ma decisamente di second'ordine, amato dall'intelligencija e sospettato dalla polizia di simpatie rivoluzionarie — ed era un uomo molto gentile. Le sue critiche però furono talmente severe che Gor'kij si spaventò e smise di scrivere per trasferirsi a Rostov, dove lavorò per qualche tempo come scaricatore. E non fu Korolenko, ma un rivoluzionario di nome Aleksander Kalužnij, conosciuto per caso a Tiflis nel Caucaso, che aiutò Gor'kij a trovare la propria strada nella letteratura. Incantato dai suoi vivaci racconti di ciò cui aveva assistito nei suoi interminabili vagabondaggi, Kalužnij lo sollecitò a metterli per iscritto in parole semplici, le stesse che aveva usato per narrarglieli. E quando Gor'kij ebbe terminato il primo racconto, lo stesso Kalužnij lo portò al giornale locale e lo fece pubblicare. Ciò avveniva nel 1892, quando Gor'kij aveva ventiquattro anni.

In seguito, comunque, l'aiuto di Korolenko si rivelò prezioso — non solo per i suoi consigli, ma perché trovò a Gor'kij un posto di redattore in un giornale con il quale era in rapporti. In questo anno di giornalismo a Samara, Gor'kij poté finalmente dedicarsi al proprio lavoro. Studiò, cercò, poverino, di perfezionare il suo stile, e scrisse regolarmente racconti che il giornale pubblicava. Al termine di quell'anno, era ormai uno scrittore noto e riceveva offerte da molti quotidiani della regione del Volga. Ne accettò una arrivata da Nižnij e ritornò quindi nella città natia. Nei suoi scritti, insisteva ferocemente sull'amara realtà della Russia di quel tempo. Eppure ogni riga era pervasa da un'indomabile fede nell'uomo. Per quanto strano possa apparire, questo pittore degli aspetti più bui della vita, delle brutalità più crudeli, era anche il più grande ottimista che la letteratura russa abbia mai prodotto.

Le sue tendenze rivoluzionarie erano piuttosto evidenti. Accrescevano la sua popolarità tra gli intellettuali radicali, ma inducevano anche i poliziotti a raddoppiare la vigilanza su una persona già da tempo inclusa negli elenchi dei sospetti. Poco tempo dopo lo arrestarono perché si era trovata una sua foto con dedica nell'abitazione di un tale imprigionato per attività rivoluzionaria, ma lo liberarono presto per mancanza di prove incriminanti. Tornò di nuovo a Nižnij. La polizia lo teneva d'occhio. Strani individui s'aggiravano continuamente intorno alla casa di legno a due piani dove lui viveva. Uno di loro si sedeva su una panchina come se stesse contemplando oziosamente il

cielo. Un altro s'appoggiava a un lampione, apparentemente assorto nel contenuto di un giornale. Si comportava in modo strano anche il cocchiere della vettura di piazza ferma davanti alla sua porta; era pronto a condurre Gor'kij o qualunque suo visitatore ovunque volessero, anche gratis, se necessario. Ma non accettava mai altri clienti. Tutti questi uomini erano osservatori della polizia.

Gor'kij cominciò a occuparsi di opere assistenziali. Organizzò una festa di Natale per centinaia di bambini poveri; aprì un confortevole rifugio diurno con una biblioteca e un pianoforte, per i disoccupati e i senzatetto; promosse un movimento per mandare ai bambini dei villaggi album di immagini ritagliate dalle riviste. Cominciò anche a partecipare attivamente al lavoro rivoluzionario. Portò per esempio un ciclostile per una tipografia clandestina da Pietroburgo al gruppo rivoluzionario di Nižnij-Novgorod. Era un reato grave. Lo arrestarono e lo misero in prigione. Era allora ammalatissimo.

L'opinione pubblica, che nella Russia prerivoluzionaria era una forza non facilmente ignorabile, intervenne vigorosamente in sua difesa. Prese posizione anche Tolstoj e l'ondata di protesta si estese a tutto il paese. Il Governo dovette cedere all'opinione pubblica: Gor'kij fu liberato dalla prigione e confinato nel proprio domicilio. «C'erano poliziotti appostati in anticamera e in cucina. Uno di loro entrava continuamente nel suo studio», prorompe il biografo. Ma poco più avanti apprendiamo che Gor'kij «si mise al lavoro, scrivendo spesso sino a tarda notte» e anche che «gli accadde d'incontrare» per strada un amico e di conversare con lui, indisturbato, sull'imminenza della rivoluzione. Non era dunque un trattamento così terribile, direi. «La polizia e la polizia segreta erano impotenti a domarlo». (La polizia sovietica lo avrebbe domato in un batter d'occhio). Allarmato, il Governo gli impose di trasferirsi ad Arzamas, un'assonnata cittadina della Russia meridionale. «Le rappresaglie contro Gor'kij», continua Roskin, «suscitarono una furibonda protesta di Lenin. "Uno dei massimi scrittori europei", egli scriveva, "la cui sola arma è la libertà di parola, è stato esiliato senza processo dal governo autocratico"».

La sua malattia — era tisico come Čechov — si era aggravata nel periodo della detenzione e i suoi amici, Tolstoj compreso, fecero pressioni sulle autorità. Gor'kij fu così autorizzato a trasferirsi in Crimea.

Quando era ancora ad Arzamas, Gor'kij, sotto il naso della

polizia segreta, aveva partecipato attivamente a iniziative rivoluzionarie. Scrisse anche un dramma, *I piccolo-borghesi*, che ritrae l'ambiente squallido e soffocante della sua infanzia. Ma non divenne mai famoso come il suo testo teatrale successivo, *I bassifondi* (o *L'albergo dei poveri*). «Mentre era ancora in Crimea, Gor'kij una sera, seduto sul portico nell'addensarsi del crepuscolo, si mise a meditare ad alta voce sul suo nuovo dramma: l'eroe è l'ex maggiordomo di una famiglia ricca che le vicissitudini della vita hanno portato all'ospizio, e che non è mai riuscito a liberarsene. Il suo bene più prezioso è il colletto di una camicia da sera — l'unico oggetto che lo colleghi alla vita d'un tempo. L'ospizio è sovraffollato e tutti si odiano tra loro. Ma nell'ultimo atto arriva la primavera, la scena s'inonda di sole e i ricoverati dell'ospizio lasciano questa squallida dimora e dimenticano l'odio che hanno l'uno per l'altro...» (Roskin).

Nella sua stesura definitiva, *I bassifondi* era qualcosa di più di quanto possa far pensare questo abbozzo. Ogni suo personaggio è vivo e offre una parte di rilievo a un buon attore. Fu il Teatro d'Arte di Mosca che lo realizzò scenicamente e, con l'enorme successo che ottenne, lo rese familiare a tutti.

A questo punto è forse opportuno parlare un poco di questo straordinario teatro. Prima che esso nascesse, la miglior dieta teatrale di cui potesse godere lo spettatore russo era fornita in gran parte dalle compagnie imperiali di Pietroburgo e di Mosca. Esse avevano a disposizione mezzi cospicui, grazie ai quali potevano scritturare i migliori talenti disponibili, ma la loro gestione era molto conservatrice, il che in arte può spesso significare molto retrograda, e gli spettacoli seguivano, nei casi migliori, linee assai convenzionali. Per un attore di vero talento, non c'era però obiettivo più allettante di una scrittura in un teatro imperiale, poiché quelli privati erano poverissimi e assolutamente non competitivi.

Quando Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko fondarono a Mosca il loro piccolo Teatro d'Arte, le cose cominciarono a cambiare. Il teatro, che era diventato un'attività parecchio stereotipata, tornò a incamminarsi verso ciò che dovrebbe sempre essere: il tempio di un'arte attenta e genuina. Il Teatro d'Arte era finanziato soltanto dai capitali personali dei suoi fondatori e di alcuni loro amici, ma non aveva bisogno di molti fondi. L'idea fondamentale che in esso s'incarnava era quella di servire

l'arte, non a fini di lucro o di fama, ma per un nobile scopo artistico. Nessuna parte era considerata più importante dell'altra, e ogni particolare era ritenuto degno d'attenzione quanto la scelta del testo. Una commedia non andava in scena se non quando il regista era convinto di essere arrivato al miglior risultato possibile in termini di realizzazione artistica e di perfezione di ogni dettaglio — indipendentemente dal numero di prove che si erano fatte. Il tempo non aveva importanza. L'entusiasmo per questa nobile missione animava ogni membro della compagnia; e se qualsiasi altra considerazione finiva per apparirgli più importante della ricerca della perfezione artistica, non c'era più posto per lui in questa comunità teatrale. Trascinati dal profondo entusiasmo artistico dei fondatori, vivendo come una grande famiglia, gli attori lavoravano su ogni spettacolo come se dovesse essere l'unico della loro vita. C'era nel loro operare un fervore religioso; e c'era un commovente spirito di sacrificio. C'era anche uno stupefacente lavoro di gruppo. A nessun attore la propria interpretazione personale o il proprio successo dovevano importare più dell'interpretazione generale della compagnia o del successo complessivo dello spettacolo. Nessuno poteva entrare in sala una volta aperto il sipario. E non si tolleravano applausi tra un atto e l'altro.

Questo per quanto riguarda lo spirito del teatro. In quanto alle idee di fondo, che rivoluzionarono il teatro russo e lo trasformarono da una sorta d'istituzione moderatamente imitativa e sempre pronta ad adottare metodi stranieri *dopo* che si erano saldamente affermati in paesi stranieri, in una grande istituzione artistica che divenne presto modello e ispirazione per i registi d'altri paesi, l'idea principale era questa: l'attore doveva soprattutto temere le tecniche rigide, i metodi accettati, e concentrare invece la propria attenzione e il proprio sforzo sul tentativo di penetrare nell'anima del personaggio che s'accingeva a rappresentare. In questo tentativo di darne un'immagine convincente, l'attore cui veniva affidata la parte cercava nella fase preparatoria di vivere una vita immaginaria che corrispondesse il più possibile a quella del personaggio stesso; elaborava nella vita reale comportamenti e toni di voce adatti all'occasione, in modo che quando gli fosse toccato pronunciare le battute sul palcoscenico, queste battute gli venissero alla bocca con naturalezza, quasi fosse stato lui quell'uomo e stesse parlando per un impulso assolutamente naturale.

Qualunque cosa si possa dire pro o contro questo metodo,

una cosa è fondamentale: ogni volta che persone di talento s'accostano all'arte con la sola idea di servirla sinceramente al massimo delle loro capacità, il risultato è sempre gratificante. Tale fu il caso del Teatro d'Arte di Mosca. Il suo successo fu immenso. Ci si metteva in coda in anticipo per esser certi di poter entrare nella piccola sala; i giovani di maggior talento cominciarono a cercare come unirsi ai «moscoviti» anziché come entrare nei teatri imperiali. E il Teatro creò ben presto alcune sottosezioni: il primo, il secondo e il terzo «studio» che rimasero strettamente legati all'istituzione madre, benché ognuno portasse avanti la propria indagine artistica in direzioni differenti. Creò anche uno «studio» in ebraico, lo Habima, dove il miglior regista e molti degli attori non erano ebrei, e che ottenne a sua volta importanti risultati artistici.

Uno dei migliori attori del Teatro d'Arte era, tra parentesi, il suo fondatore e regista e, stavo quasi per aggiungere, il suo capo dittatoriale, Stanislavskij, mentre Nemirovič aveva funzioni di condittatore e di regista in alternativa.

I maggiori successi del teatro furono le commedie di Čechov, i *Bassifondi* di Gor'kij e, ovviamente, molti altri spettacoli. Ma le commedie di Čechov e i *Bassifondi* non sono mai usciti dal suo repertorio e probabilmente resteranno sempre legati al nome di questo teatro.

All'inizio del 1905 — l'anno della cosiddetta Prima Rivoluzione — il Governo ordinò ai soldati di aprire il fuoco su un grande corteo di lavoratori che marciavano col pacifico intento di presentare una petizione allo zar. Si venne poi a sapere che il corteo era stato organizzato da un agente provocatore del Governo. Nella sparatoria venne deliberatamente ucciso un gran numero di persone, compresi molti bambini. Gor'kij scrisse un energico appello «A tutti i cittadini russi e all'opinione pubblica dei paesi d'Europa», denunciando i «massacri premeditati» e coinvolgendo nella denuncia lo zar. Naturalmente lo arrestarono.

Stavolta le proteste contro il suo arresto fluirono da tutta l'Europa, da scienziati, artisti e uomini politici di fama, e di nuovo il Governo cedette e lo liberò (provate a immaginare l'attuale governo sovietico che cede), dopo di che egli si trasferì a Mosca e contribuì apertamente a preparare la Rivoluzione, raccogliendo fondi per acquistare armi e trasformando il proprio appartamento in un arsenale. Gli studenti rivoluzionari montarono in casa sua un poligono di tiro per esercitarsi a sparare.

Fallita la Rivoluzione, Gor'kij fuggì oltre frontiera e andò in Germania, poi in Francia e poi in America. Negli Stati Uniti fece comizi e continuò a denunciare il Governo russo. Scrisse anche un romanzo, *La madre*, opera decisamente di secondo ordine. Da allora egli visse all'estero, principalmente a Capri. Rimase strettamente legato al movimento rivoluzionario russo, assistette a congressi rivoluzionari all'estero e divenne amico di Lenin. Nel 1913 il Governo proclamò un'amnistia e Gor'kij non soltanto tornò in Russia, ma vi pubblicò, durante la guerra, un suo periodico, «Letopis'» (La cronaca).

Dopo la Rivoluzione bolscevica dell'autunno 1917, Gor'kij godette della grande stima di Lenin e di altri capi bolscevichi. Divenne anche la massima autorità in fatto di letteratura. Ne fece uso con modestia e con moderazione, rendendosi conto che su molte questioni la sua scarsa istruzione non gli permetteva di esprimere un solido giudizio. Si valse anche ripetutamente delle proprie amicizie per intercedere a favore di persone perseguitate dal nuovo governo. Dal 1921 al 1928, tornò a vivere all'estero, soprattutto a Sorrento — in parte per motivi di salute, in parte per divergenze politiche con i Soviet. Nel 1928 gli ordinarono praticamente di tornare. E sino alla morte, avvenuta nel 1936, visse in Russia, diresse varie riviste, scrisse commedie e racconti e continuò a bere copiosamente come aveva fatto per quasi tutta la vita. Nel giugno 1936 s'ammalò gravemente e morì nella confortevole dacia messagli a disposizione dal governo sovietico. Da molte prove, si evince il fatto che morì di veleno, somministratogli dalla Ceka, la polizia segreta sovietica.

Come artista creativo, Gor'kij non ha molta importanza. Ma come pittoresco fenomeno nella struttura sociale della Russia, non è privo d'interesse.

SUL LEGNAME FLOTTANTE (1895)

Scegliamo ed esaminiamo un tipico racconto di Gor'kij, quello per esempio, che s'intitola *Sul legname flottante*. Notate il metodo espositivo dello scrittore. Un certo Mitja e un certo Sergej pilotano una zattera sul largo e annuvolato Volga. Il padrone del legname, che naviga molto più avanti, urla rabbiosamente qualcosa e Sergej borbotta in modo che il lettore lo senta: «"Urla, urla! Hai un tisicuzzo di figlio che un fil di paglia sul ginoc-

chio non ce la fa a spezzarlo e tu lo metti al timone, e poi urli che tutto il fiume [*e il lettore*] rimbomba. Gli dispiaceva troppo, eh [*continua a spiegare Sergej nel suo monologo*], prendere un garzone di più [*invece di darmi come aiuto suo figlio*]. [...] Be' dunque adesso urla pure"».[1] Queste ultime parole, osserva l'autore — e Dio sa quanti autori sono ricorsi a questo particolare accorgimento — queste ultime parole vengon borbottate a voce sufficientemente alta perché le sentano anche più avanti, come se Sergej (aggiunge l'autore) avesse voglia che fossero udite (udite dal pubblico, possiamo aggiungere noi, perché questo tipo d'esposizione assomiglia singolarmente alla scena iniziale di una commedia all'antica in cui domestico e cameriera spolverano i mobili e parlano dei loro padroni).

Dopo di che, dal lungo monologo di Sergej apprendiamo anche che il padre ha trovato per Mitja una bella moglie e ha poi fatto della nuora la propria amante. Sergej, il sano cinico, prende in giro il povero e avvilito Mitja ed entrambi conversano a lungo in quello stile falso e retorico che Gor'kij teneva in serbo per occasioni del genere. Mitja spiega che sta per aderire a una setta religiosa e vengono vigorosamente comunicate al lettore le profondità della cara e vecchia anima russa. La scena si sposta all'altro estremo del legname flottante, dove vediamo il padre con la sua ragazza, Marka, la moglie del figlio. Lui è un vecchio robusto e pittoresco, un ovvio personaggio di romanzo. Lei è la femmina seducente e torce il corpo con il movimento di quel citatissimo animale che è il gatto (la lince è una variante più recente) e s'avvinghia all'amante che comincia a fare un discorso. Qui non soltanto udiamo di nuovo i toni ampollosi dell'autore, ma lo vediamo quasi muoversi silenziosamente tra un personaggio e l'altro e suggerire battute. «"Sto in peccato: benissimo, lo so"», dice il vecchio padre. «"A lui [*Mitja*] riesce penoso? Lo so. E a me, allora? O che forse essere uno che se la intende con la nuora è una cosa simpatica?"»[2] eccetera. In entrambi i dialoghi, quello tra Mitja e Sergej e quello tra il padre e Marka, l'autore cerca di far apparire il tutto il meno improbabile possibile e si preoccupa di far dire ai suoi personaggi, come un commediografo della vecchia scuola, «ne abbiamo già parlato più di una volta», perché se no il lettore potrebbe chiedersi perché mai era necessario mettere due coppie sul legname flottante in mezzo al Volga a discutere dei loro conflitti. D'altro canto, se si accetta la continua ripetizione di queste conversazioni, non si può fare a meno di chiedersi se il legname sta davvero

flottando in qualche direzione. La gente non parla molto quando deve stare al timone nella nebbia su un fiume largo e impetuoso — ma questo, credo, è quello che si suol chiamare «nudo realismo».

Poi viene l'alba, ed ecco che cosa riesce a darci Gor'kij in fatto di descrizione della natura: «Sulla sinistra, d'un pallido smeraldo, un tappeto di prati luccicava di brillanti di rugiada»[3] (sembra la vetrina di un gioielliere). Intanto, il padre suggerisce d'ammazzare Mitja «e sulle labbra [*di Marka*] aleggiava quell'enigmatico e malioso sorriso da cui anche una donna non bella è resa affascinante e desiderabile».[4] Finis.

Dobbiamo notare a questo punto che i personaggi schematici di Gor'kij e la struttura meccanica del racconto si allineano a forme morte come il *fabliau* o la *moralité* del Medioevo. Dobbiamo anche notare il basso livello culturale — quella che in Russia chiamiamo «semi-intelligencija» — disastroso per uno scrittore le cui doti essenziali *non* sono la visione e l'immaginazione (che posson far miracoli anche se l'autore è un incolto). Ma la dimostrazione logica e la passione per il ragionamento esigono, per aver efficacia, una portata intellettuale che a Gor'kij mancava completamente. Sentendo di dover compensare in qualche modo la povertà della sua arte e il caos delle sue idee, egli cercava sempre il soggetto che fa colpo, il contrasto, il conflitto, la violenza, la durezza — e poiché quello che i recensori chiamano «un possente racconto» distrae il buon lettore da una reale valutazione, Gor'kij con il suo esotismo impressionò molto i lettori, prima in Russia, poi all'estero. Ho sentito persone intelligenti sostenere che quel racconto assolutamente fasullo e sentimentale che è *Ventisei e una* è un capolavoro. I ventisei miserabili reietti lavorano in un forno sotterraneo; sono uomini rudi, volgari, sboccati che circondano però di una devozione quasi religiosa una ragazza che viene ogni giorno a comprare il pane — e l'insultano poi ferocemente quando si fa sedurre da un soldato. Questa *sembrava* una novità, ma un esame più attento rivela che il racconto è piatto e tradizionale come i peggiori esempi di letteratura sentimentale e melodrammatica della vecchia scuola. Non c'è neanche una parola viva, neanche una frase che non sia preconfezionata; è tutto confetto rosa con appiccicato quel tanto di fuliggine che occorre per renderlo attraente.

Da qui c'è solo un passo per arrivare alla cosiddetta letteratura sovietica.

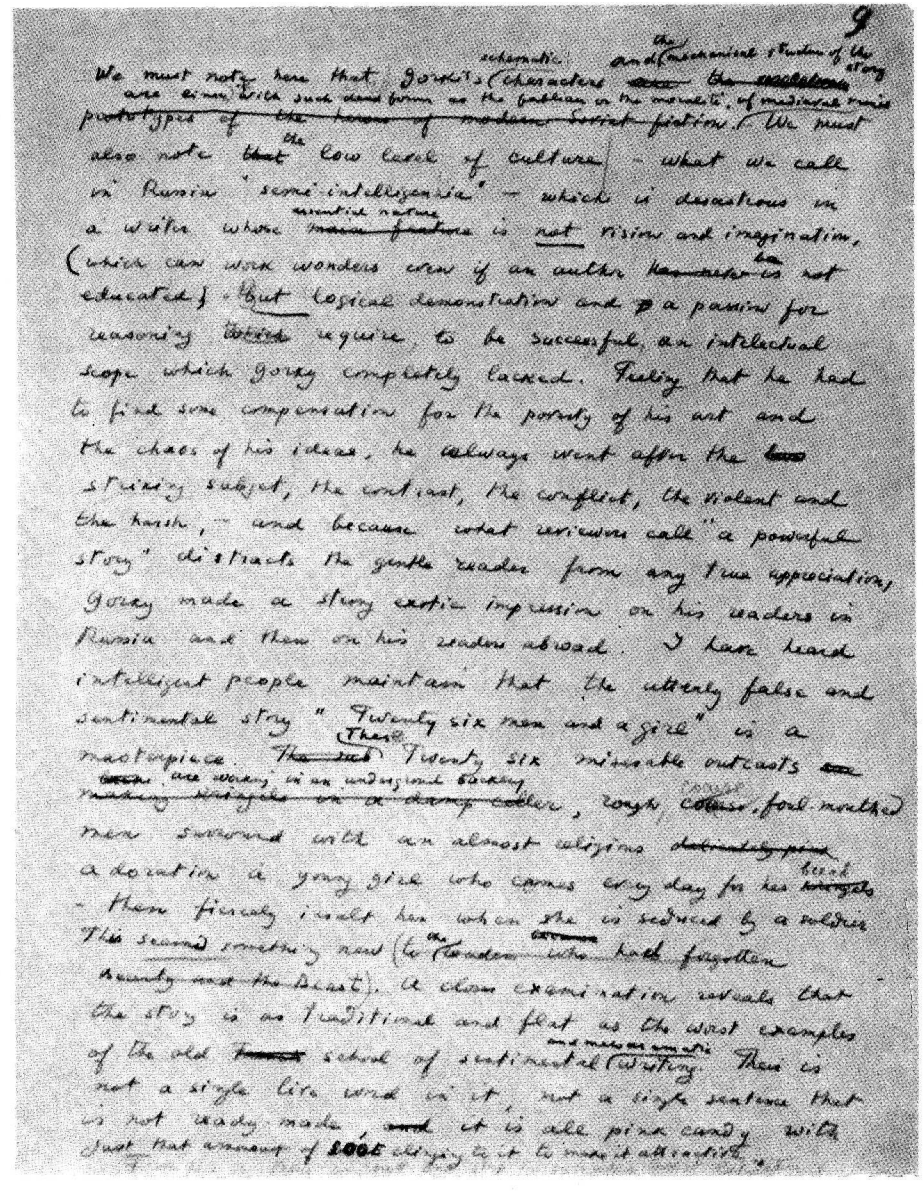
NOTE

1 Gor'kij, *Sul legname flottante*, traduzione di Agostino Villa e Giuseppe Donnini, in *Varenka Olesova e altri racconti*, Roma, Editori Riuniti 1958, p. 38.

2 *ivi*, p. 50.

3 *ivi*, p. 52.

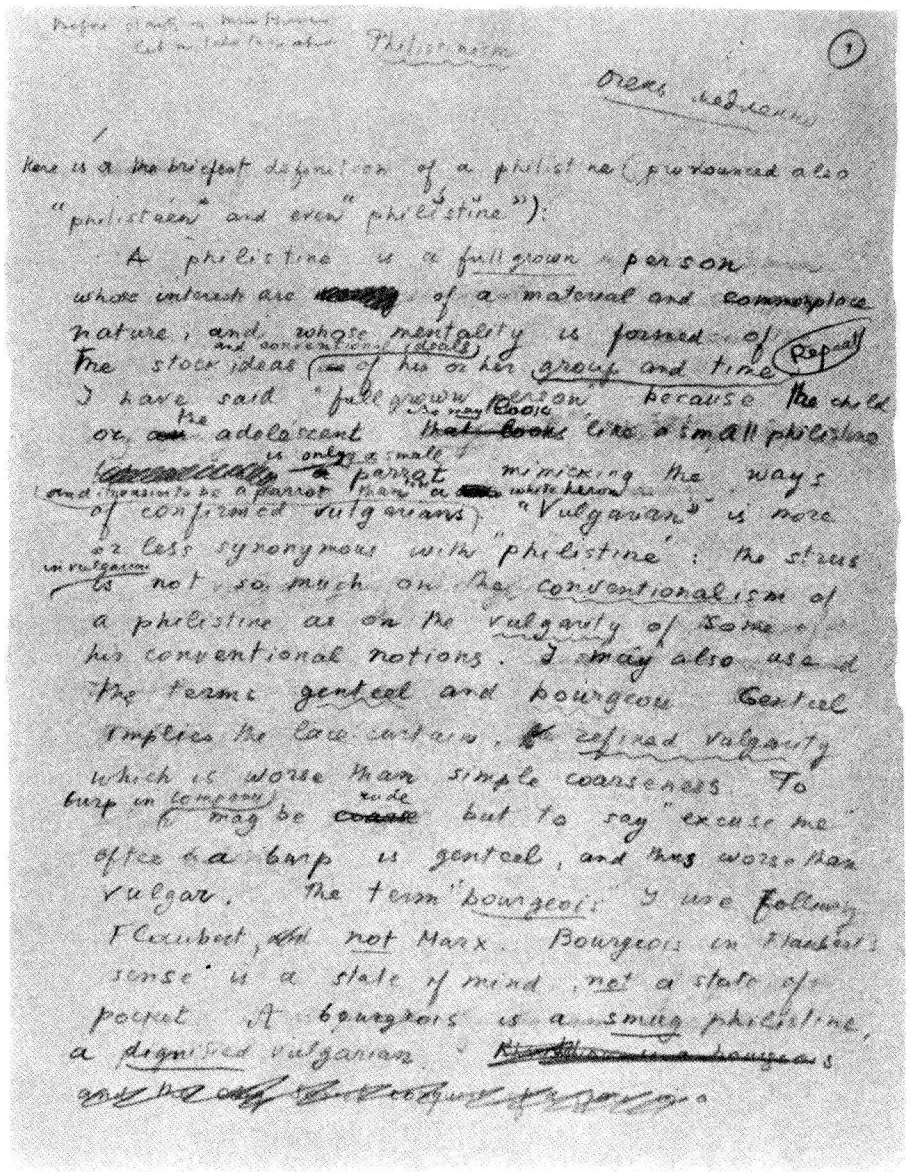
4 *ivi*, p. 52.



9

We must note here that Gorki's schematic characters are dim with such dead form as the fashion in the moralité of mediæval miracle prototypes of the heroes of modern serious fiction. We must also note the low level of culture – what we call in Russia "semi-intelligentsia" – which is descriptive in a writer whose inventive nature is not vision and imagination, (which can work wonders even if an author has not educated) but logical demonstration and a passion for reasoning require, to be successful, an intellectual scope which Gorky completely lacked. Feeling that he had to find some compensation for the poverty of his art and the chaos of his ideas, he always went after the striking subject, the contrast, the conflict, the violent and the harsh, – and because what reviewers call "a powerful story" distracts the gentle reader from any true appreciation, Gorky made a strong certain impression on his readers in Russia and then on his readers abroad. I have heard intelligent people maintain that the utterly false and sentimental story "Twenty six men and a girl" is a masterpiece. There Twenty six miserable outcasts are working in an underground bakery, rough, foul-mouthed men surround with an almost religious adoration a young girl who comes every day for her bread – then finally insult her when she is seduced by a soldier. This second something need (the reader who has forgotten Beauty and the Beast). A close examination reveals that the story is as traditional and flat as the worst examples of the old school of sentimental memoirs writing. There is not a single live word in it, not a single sentence that is not ready made, and it is all pink candy with just that amount of acid alloying it to make it attractive.

La conclusione della lezione su Gorkij.



Here is a brief definition of a philistine (pronounced also "philistaeen" and even "philistine"):

A philistine is a full-grown person whose interests are of a material and commonplace nature, and whose mentality is formed of the stock ideas and conventional ideas of his or her group and time.

I have said "full-grown person" because the child or adolescent may look like a small philistine but is only a small parrot mimicking the ways and opinions of confirmed vulgarians. "Vulgarian" is more or less synonymous with "philistine": the stress is not so much on the conventionalism of a philistine as on the vulgarity of some of his conventional notions. I may also use the terms genteel and bourgeois. Genteel implies the late Victorian, refined vulgarity which is worse than simple coarseness. To burp in company may be rude but to say "excuse me" after a burp is genteel, and thus worse than vulgar. The term "bourgeois" I use following Flaubert, not Marx. Bourgeois in Flaubert's sense is a state of mind, not a state of pocket. A bourgeois is a smug philistine, a dignified vulgarian.

Come Nabokov definisce il «filisteo».

Un filisteo è una persona adulta i cui interessi sono di tipo materiale e scontato, e la cui mentalità è formata dalle idee correnti e dagli ideali convenzionali del proprio gruppo o della propria epoca. Ho detto «persona adulta» perché il bambino o l'adolescente che può sembrare un piccolo filisteo è solo un pappagallino che imita i comportamenti dei volgari incalliti, ed è più facile essere un pappagallo che un airone bianco. «Volgare» è più o meno un sinonimo di «filisteo»: ciò che fa spicco in un volgare non è tanto il convenzionalismo del filisteo, quanto la volgarità di certe sue idee convenzionali. Potrei anche usare i termini «manieroso» e «borghese». «Manieroso» indica quella raffinata volgarità con tendine di pizzo che è peggio della semplice rozzezza. Ruttare in presenza d'altri può essere una villania, ma dire «mi scusi» dopo un rutto è manieroso e quindi peggio che volgare. Il termine «borghese» lo uso con riferimento a Flaubert e non a Marx. «Borghese» nell'accezione flaubertiana è uno stato d'animo, non una condizione del portafoglio. Un borghese è un filisteo compiaciuto, un volgare presuntuoso.

È difficile la presenza del filisteo in una società molto primitiva benché si possano indubbiamente trovare anche lì rudimenti di filisteismo. Possiamo immaginare, per esempio, un cannibale che preferisce mangiare una testa umana artisticamente colorata, come il filisteo americano preferisce che le sue arance siano dipinte d'arancione, il suo salmone di rosa e il suo whisky di giallo. Ma in generale il filisteismo presuppone uno stato avanzato della civiltà nel quale, attraverso i tempi, si sono accumulate certe tradizioni e hanno cominciato a puzzare.

Il filisteismo è internazionale. Lo troviamo in tutte le nazioni e in tutte le classi. Un duca inglese può essere un filisteo quanto uno *Shriner* americano, un burocrate francese o un cittadino sovietico. La mentalità di un Lenin, di uno Stalin o di

un Hitler di fronte alle arti e alle scienze era assolutamente borghese. Un manovale o un minatore può essere borghese quanto un banchiere, una casalinga o una diva di Hollywood.

Il filisteismo comporta non solo un insieme di idee correnti, ma anche l'uso di frasi fatte, luoghi comuni, banalità, espressi in parole sbiadite. Un vero filisteo non ha altro che queste idee triviali e da esse è totalmente composto. Dobbiamo però ammettere che tutti noi abbiamo un nostro lato-cliché: tutti noi nella vita d'ogni giorno usiamo spesso le parole non come parole ma come segni, come monete, come formule. Ciò non significa che siamo tutti filistei, ma solo che dobbiamo stare attenti a non indulgere troppo al processo automatico dello scambio di luoghi comuni. In una giornata calda una persona su due vi chiederà: «Fa abbastanza caldo per lei?» ma questo non comporta necessariamente che chi ve lo dice sia un filisteo. Può essere soltanto un pappagallo o uno straniero che vuol fare lo spiritoso. Quando una persona vi chiede: «Salve, come sta?» può essere una squallida frase fatta rispondere: «Bene»; ma se gli fai un rapporto circostanziato delle tue condizioni di salute puoi passare per un pedante e per un noioso. Accade anche che la gente adoperi i luoghi comuni come una sorta di camuffamento o come la strada più breve per evitare la conversazione con gli sciocchi. Ho conosciuto grandi studiosi e poeti e scienziati che in un self-service sprofondano al livello dello scambio d'idee più banale.

Il personaggio che ho in mente quando parlo di un «volgare compiaciuto» è quindi non il filisteo *part-time*, ma il tipo totale, il borghese manieroso, il prodotto completo e universale della banalità e della mediocrità. È il conformista, l'uomo che si conforma al proprio gruppo, e ha anche un'altra caratteristica: è uno pseudo-idealista, uno pseudo-compassionevole, uno pseudo-saggio. La frode è il più stretto alleato del vero filisteo. Tutte le grandi parole come «Bellezza», «Amore», «Natura», «Verità» eccetera diventano maschere e trucchi quando le adopera il volgare compiaciuto. Avete sentito Čičikov nelle *Anime morte*. Avete sentito Skimpole in *Casa desolata*. Avete sentito Homais in *Madame Bovary*. Il filisteo ama impressionare e ama farsi impressionare, e la conseguenza è che da lui e intorno a lui si forma un mondo d'inganni e di imbrogli reciproci.

Il filisteo nel suo appassionato desiderio di conformarsi, di inserirsi, di aderire è combattuto tra due aspirazioni: comportarsi come si comportano tutti, ammirare e usare questa o quella cosa perché è così che fanno milioni di persone; o se no entrare a far parte di una cerchia «esclusiva», di un'organizzazione, di un club, della clientela di un albergo o della comunità di un transatlantico (con il comandante in bianco e una cucina meravigliosa) e gioire del fatto che seduto accanto a lui c'è il presidente di una multinazionale o un conte europeo. Il filisteo è spesso uno snob. Lo eccitano le ricchezze e il rango — «Caro, pensa che ho parlato con una duchessa!».

Un filisteo non sa niente di arte, letteratura compresa, e non gliene importa niente — la sua natura è fondamentalmente antiartistica — ma cerca informazioni ed è abituato a leggere le riviste. È un fedele lettore del «Saturday Evening Post» e quando legge s'identifica con i personaggi. Se è un filisteo maschio s'identificherà con l'affascinante dirigente o con qualunque altro pezzo grosso — distaccato, scapolo, ma in fondo in fondo un caro ragazzo; se è un filisteo femmina — una filistea — s'identificherà con la segretaria biondo fragola, una snella ragazzina ma in fondo in fondo una madre, che sposerà quel buon ragazzo del principale. Il filisteo non distingue uno scrittore dall'altro; in effetti legge poco, e solo ciò che può essergli utile, ma è magari socio di un club del libro e sceglie libri belli, bellissimi, un'accozzaglia di Simone de Beauvoir, Dostoevskij, Marquand, Somerset Maugham, *Dottor Živago* e Maestri del Rinascimento. Non ha molto interesse per i quadri, ma motivi di prestigio possono indurlo ad appendere in salotto riproduzioni dei ritratti delle madri di Van Gogh o di Whistler, pur avendo una segreta preferenza per Norman Rockwell.

Nel suo amore per l'utile, per i beni materiali, egli diventa facile vittima della pubblicità. Gli annunci pubblicitari possono essere bellissimi — alcuni sono molto artistici — non è questo il punto. Il punto è che tendono a rivolgersi alla fierezza del filisteo quando possiede cose, si tratti d'argenteria o di mutande. Alludo ad annunci come questo: è appena arrivato nella famiglia un apparecchio radio o un televisore (o un'auto o un frigorifero o un servizio da tavola d'argento — va bene qualunque cosa). È appena arrivato nella famiglia: la madre giunge le mani abbagliata e felice, i bambini s'affollano attorno eccitatissimi: il più piccolo e il cane si sforzano di raggiungere il bordo del tavolo su cui siede in trono l'idolo; persino la nonna con rughe raggianti sbircia sullo sfondo; e un po' più in là, con i pollici allegramente infilati nelle ascelle del panciotto, si erge trionfante il Papà, o Babbo, il Fiero Donatore. Nella pubblicità i bambini

Un avviso pubblicitario del 1950 scelto da Nabokov per illustrare il suo concetto di filisteismo.

e le bambine sono invariabilmente lentigginosi; e ai più piccoli manca qualche dente davanti. Io non ho niente contro le lentiggini (trovo anzi che stiano molto bene agli esseri viventi) ed è più che probabile che da un sondaggio risulti che i piccoli americani nati in America sono in maggioranza lentigginosi, e magari un altro sondaggio potrebbe rivelare che tutti i dirigenti di successo e le casalinghe di bell'aspetto avevano le lentiggini durante l'infanzia. Io, ripeto, non ho niente contro le lentiggini in quanto tali. Ma penso che entri in gioco una notevole dose di filisteismo nell'uso che ne fanno la pubblicità e altri organismi del genere. Mi dicono che quando sullo schermo televisivo deve comparire un piccolo attore non lentigginoso o poco lentigginoso, gli si applicano sul viso delle lentiggini artificiali. Ventidue come minimo; otto su ogni zigomo più sei sul dorso del naso sbarazzino. Nei fumetti le lentiggini sembrano degli esantemi. In una serie appaiono come dei circoletti. Ma benché i cari e simpatici frugolini della pubblicità siano biondi o rossi, con lentiggini, i bei giovani diventano generalmente scuri di capelli e hanno sempre sopracciglia scure e folte. Si passa insomma dallo scozzese al celtico.

Il sontuoso filisteismo che emana dalla pubblicità non è dovuto al fatto che essa esageri (o inventi) la meraviglia di questo o quel prodotto di consumo, ma al suo suggerire che l'acme della felicità umana è acquistabile e che il suo acquisto nobilita in qualche modo l'acquirente. Certo il mondo che essa crea è abbastanza innocuo perché tutti sanno che è inventato di sana pianta dal venditore con l'intesa che il compratore si assocerà alla finzione. La cosa divertente non è che sia un mondo in cui non resta più nulla di spirituale se non i sorrisi estatici di coloro che servono o mangiano sublimi cereali, o un mondo in cui il gioco dei sensi si svolge secondo regole borghesi, ma che è un mondo-ombra, satellite, nella cui esistenza in fondo non credono né i venditori né i compratori — particolarmente in questo saggio e tranquillo paese.

I russi hanno, o avevano, un nome particolare per il filisteismo compiaciuto: *pošlost'*. *Posclismo* non è soltanto ciò che è palesemente scadente, ma soprattutto lo pseudo importante, lo pseudo bello, lo pseudo ben fatto, lo pseudo attraente. Applicare la micidiale etichetta di *pošlost'* a qualcosa non è solo un giudizio estetico, ma un'accusa morale. L'autentico, lo schietto, il buono non è mai *pošlost'*. È possibile sostenere che un uomo semplice, non civilizzato, è raramente *pošlost'* perché il *posclismo*

presuppone la vernice della civiltà. Un contadino deve diventare cittadino per diventar volgare. Una cravatta dipinta deve nascondere l'onesto pomo d'Adamo per produrre *pošlost'*.

È possibile che questo termine sia stato così brillantemente inventato dai russi perché nella vecchia Russia vigeva il culto della semplicità e del buon gusto. La Russia d'oggi, un paese di imbecilli morali, di schiavi sorridenti e di tirannelli con la faccia da poker, ha smesso di accorgersi della *pošlost'* perché l'Unione Sovietica è piena di una sua particolare versione, che è un misto di dispotismo e di pseudocultura; ma ai vecchi tempi un Gogol', un Tolstoj, un Čechov, cercando la semplicità della verità, riconoscevano subito l'aspetto volgare delle cose oltre che gli scadenti sistemi pseudofilosofici. *Posclisti* però se ne trovano dappertutto, in ogni paese, qui come in Europa, — anzi il *posclismo* è più diffuso in Europa che da noi, nonostante la nostra pubblicità americana.

Tre specie di mali si possono riconoscere nello strano mondo della trasmigrazione verbale. Il primo, e il minore, consiste di ovvi errori dovuti a ignoranza o a conoscenza mal applicata. È pura fragilità umana e, come tale, scusabile. Il passo successivo verso l'inferno lo fa quel traduttore che salta parole o brani che non vuol prendersi la briga di capire o che potrebbero sembrare oscuri o osceni a lettori confusamente immaginati: accetta senza rimorsi lo sguardo assente che gli rivolge il dizionario; o subordina l'erudizione al perbenismo: è pronto a saperne meno dell'autore come a credere di saperne di più. Il terzo, e il peggiore, livello di turpitudine si raggiunge quando un capolavoro viene spianato e appiattito in una forma tale, spregevolmente abbellito in un modo tale, da conformarsi alle idee e ai preconcetti di un determinato pubblico. Questo è un delitto, che dovrebbe essere punito mettendo in ceppi il reo, come si faceva coi plagiari ai tempi delle scarpe con la fibbia.

Gli svarioni inclusi nella prima categoria possono essere a loro volta suddivisi in due specie. Un'insufficiente conoscenza della lingua straniera in questione può trasformare un'espressione d'uso corrente in una singolare affermazione che non è mai stata negli intenti dell'autore. «*Bien être général*» diventa la virile asserzione che «è bene essere un generale»; e allo stesso prode generale un traduttore francese di *Amleto* ha addirittura passato il caviale.[1] Similmente, in una traduzione tedesca di Čechov, un insegnante, appena entra in classe, si immerge nel «suo giornale», il che indusse un sussiegoso recensore a parlare delle tristi condizioni dell'istruzione pubblica nella Russia presovietica. Ma Čechov in realtà si riferiva semplicemente al «diario» di classe che un insegnante apre per controllare gli argomenti delle

[1] È una frase che pronuncia Amleto nella II scena del II atto, e «*caviare to the general*» significa, ovviamente, «caviale offerto al volgo». (*n.d.t.*)

lezioni, i voti e gli assenti. Viceversa, innocenti parole di un romanzo inglese come «*first night*» [prima rappresentazione] e *public house* [taverna] sono diventate in una traduzione russa «notte nuziale» e «un bordello». Questi esempi mi paiono sufficienti. Sono ridicoli e irritanti, ma non comportano finalità perniciose; e il più delle volte la frase travisata mantiene un certo senso nel contesto generale.

L'altra specie di cantonate della prima categoria consiste in un tipo di errore più raffinato, provocato da un accesso di daltonismo linguistico che acceca improvvisamente il traduttore. Sia che egli venga attratto dall'improbabile quando ha l'ovvio a portata di mano (Cosa preferisce mangiare un esquimese — gelato o sego? Gelato), sia che basi inconsciamente la sua interpretazione su qualche falso significato che ripetute letture hanno impresso nella sua mente, egli riesce a deformare in modo inaspettato, e a volte piuttosto brillante, le parole più semplici e le metafore più tranquille. Ho conosciuto un poeta assai coscienzioso che, lottando con la traduzione di un tormentatissimo testo, rese «*is sicklied o'er with the pale cast of thought*» [«si scolora al cospetto del pallido pensiero», *Amleto*, atto III, scena I], in modo da comunicare l'impressione di una pallida luce lunare. Fece questo dando per scontato che «*sickle*» si riferisse alla forma della luna nuova. E un senso nazionale dell'umorismo, cui aveva dato l'avvio la somiglianza tra le parole russe che significano «arco» e «cipolla», portò un professore tedesco a tradurre «Mar della cipolla» una «curva della spiaggia» (nella fiaba di Puškin).

Il secondo, e più grave, peccato del tralasciare i brani più complicati è ancora scusabile quando il traduttore non sa che pesci pigliare; ma com'è spregevole quell'ampollosa persona che, pur comprendendo abbastanza bene il senso, ha paura che possa mettere in imbarazzo un ciuco o corrompere un delfino! Anziché accoccolarsi beato tra le braccia del grande scrittore, egli continua a preoccuparsi del piccolo lettore che gioca in un angolo con qualcosa di pericoloso o di poco pulito. Forse il più affascinante esempio di pudicizia vittoriana che mi sia mai capitato in mano è in una delle prime traduzioni di *Anna Karenina*. Vronskij ha chiesto ad Anna cosa le sta succedendo. «Sono *beremennaja*» (il corsivo è del traduttore), risponde Anna e il lettore straniero si chiede da quale strana e terribile malattia orientale sia affetta; e questo perché il traduttore pensava che «Sono incinta» potesse scandalizzare qualche anima pia e che era magari una buona idea lasciare la parola russa così com'era.

Ma camuffare e attenuare paiono peccati veniali se paragonati a quelli della terza categoria: qui infatti avanza impettito ed esibendo i gemelli ingemmati l'astuto traduttore che arreda il salotto di Shahrazad secondo i propri gusti e cerca con garbo professionale di migliorare l'aspetto delle sue vittime. Tale era la regola seguita nelle versioni russe di Shakespeare per dare a Ofelia fiori più ricchi delle povere erbacce che aveva trovato. La traduzione russa di

> *There with fantastic garlands did she come*
> *of cornflowers, nettles, daisies and long purples*
> [Là venne intrecciando fantasiose ghirlande
> con fiordalisi, ortiche, margherite e ranuncoli]

dice pressappoco: «Là venne con le più leggiadre ghirlande di violette, garofani, rose e lillà».

Lo splendore di questa esibizione floreale parla da solo; e tra parentesi venivano anche espurgate le digressioni della Regina, attribuendole quella signorilità della quale era così desolantemente priva e sopprimendo anche i pastori scostumati; come poi fosse possibile radunare una simile collezione botanica sulle rive dell'Helje o dell'Avon è un altro discorso.

Ma il solenne lettore russo non si poneva problemi del genere, prima di tutto perché non conosceva il testo originale, in secondo luogo perché non gl'importava nulla della botanica e infine perché la sola cosa che lo interessava in Shakespeare era ciò che avevano scoperto i commentatori tedeschi e i radicali indigeni in termini di «problemi eterni». Perciò nessuno badava a ciò che accadeva ai cagnolini di Goneril quando il verso:

> *Tray, Blanche and Sweetheart, see, they bark at me*
> [Tray, Blanche e Sweetheart mi abbaiano dietro]

veniva selvaggiamente trasformato in «Una muta di cani abbaia alle mie calcagna». Tutto il colore locale, tutti i dettagli tangibili e insostituibili erano inghiottiti da questi cani.

Ma la vendetta è dolce — anche la vendetta inconsapevole. Il più grande racconto russo che sia mai stato scritto è *Il cappotto* (o *Il mantello* o *La pellegrina* o *Šinel*) di Gogol'. La sua essenza fondamentale, quella parte irrazionale che forma il tragico sottotesto di un aneddoto per il resto insignificante, è organicamente connessa al particolare stile in cui il racconto è scritto: ci sono

stravaganti ripetizioni di certi avverbi assurdi, e queste ripetizioni divengono una sorta di arcano incantesimo; ci sono descrizioni che paiono abbastanza innocue finché non t'accorgi che c'è il caos appena dietro l'angolo e che Gogol' ha inserito in una frase qualsiasi una parola o una similitudine che fa esplodere tutto un brano in una furiosa esibizione di fuochi artificiali da incubo. C'è anche quell'annaspante goffaggine che è, da parte dell'autore, una consapevole trascrizione dei gesti sgraziati dei nostri sogni. Non rimane niente di tutto questo nella compassata e baldanzosa e molto prosaica traduzione inglese (vedi — e non guardare mai più — *The Mantle*, tradotto da Claude Field). L'esempio che segue mi lascia con la sensazione di assistere a un delitto e di non poter far niente per impedirlo:

Gogol': ... dal suo collega del quarto o terzo piano... [*in un appartamento con*] alcune pretese di ricercatezza, *una lampada per esempio*, o un altro oggettuzzo che costa sacrifici molti...[1]
Field: ... sistemato con alcuni pretenziosi oggetti d'arredamento acquistati ecc.

Il manomettere capolavori stranieri, grandi o piccoli, può coinvolgere nella buffonata anche un terzo del tutto innocente. Recentemente un famoso compositore russo mi chiese di tradurre in inglese una poesia russa da lui musicata quaranta anni fa. La traduzione inglese, precisò, doveva seguire da vicino i suoni stessi del testo — che era disgraziatamente *Bells* di Edgar Allan Poe nella versione di K. Bal'mont. Di che cosa siano le numerose traduzioni di Bal'mont può dare immediatamente un'idea il fatto che le sue opere rivelano invariabilmente un'incapacità quasi patologica di scrivere anche un solo verso melodioso. Avendo a disposizione un numero sufficiente di rime stereotipate ed essendo pronto a raccattare nel proprio cammino tutte le metafore in attesa di un passaggio che gli accadeva d'incontrare, trasformò una cosa la cui composizione aveva richiesto a Poe una notevole fatica in un'altra che qualunque rimatore russo avrebbe potuto buttar giù su due piedi. Nel ritradurlo in inglese, mi preoccupai soltanto di trovare parole inglesi il cui suono fosse simile a quelle russe. Ora, se a qualcuno un giorno capitasse in mano la mia versione inglese della versione russa, potrebbe per assurdo venirgli in mente di ritradurla in russo e la poesia così poco di Poe verrebbe «balmontizzata» al punto che «Le campane» diverrebbero magari «Il silenzio». Qualcosa di ancora più ridicolo accadde ai versi squisitamente fantastici dell'*Invitation au voyage* di Baudelaire («*Mon enfant, ma soeur, songe à la douceur*...). La versione russa era dovuta a Merežkovskij, che aveva ancor meno talento poetico di Balmont. Cominciava così:

[1] Traduzione di Tommaso Landolfi, p. 172 (*n.d.t.*).

Mia dolcissima sposina,
facciamoci una passeggiatina.

Ispirò immediatamente un brioso motivo adottato da tutti i sonatori d'organetto russi. Mi piace immaginare un futuro traduttore francese di canti popolari russi che lo rifrancesizza in questo modo:

Viens, mon p'tit,
à Nijni

e così via, *ad malinfinitum*.

A parte gli spudorati imbroglioni, gli amabili imbecilli e i poeti impotenti, esistono, grosso modo, tre tipi di traduttore — e questa classificazione non ha nulla a che fare con le mie tre categorie del male; o meglio, ognuno di questi tre tipi può sbagliare in un modo simile. I tre tipi sono: lo studioso ansioso di far sì che il mondo apprezzi le opere di un genio misconosciuto quanto le apprezza lui; lo scribacchino carico di buone intenzioni; e lo scrittore professionista che si rilassa in compagnia di un confratello straniero. Lo studioso sarà, spero, preciso e pedante: le note a piè di pagina — nella *medesima* pagina del testo e non nascoste in fondo al volume — non saranno mai troppo abbondanti e minuziose. La laboriosa signora che traduce all'undicesima ora l'undicesimo volume delle opere complete di un tizio sarà, temo, meno precisa e meno pedante; ma il punto non è che lo studioso fa meno svarioni dello scribacchino; il punto è che di regola sono entrambi privi di qualsiasi ombra di genio creativo. Né l'erudizione né la diligenza possono sostituire l'immaginazione e lo stile.

Viene infine il poeta autentico, che possiede queste due ultime qualità e che si rilassa traducendo un po' di Lermontov o di Ver-

laine negli intervalli tra una sua poesia e un'altra. Di solito o non conosce la lingua originale e si basa tranquillamente su una cosiddetta traduzione «letterale» che ha fatto per lui una persona assai meno brillante ma un po' più colta, oppure, se conosce la lingua, non ha né la precisione dello studioso, né l'esperienza del traduttore professionista. In questo caso, però, l'inconveniente maggiore è che, quanto più grande è il suo talento personale, tanto più tenderà ad annegare il capolavoro straniero sotto le luccicanti increspature del proprio stile. Anziché mettersi la maschera del vero autore, mette all'autore quella di se stesso.

A questo punto possiamo dedurre le qualità che deve avere un traduttore per poterci dare una versione ideale di un capolavoro straniero. Deve anzitutto avere un talento pari, o almeno dello stesso genere, a quello dell'autore che ha scelto. In questo senso, ma solo in questo, Baudelaire e Poe o Žukovskij e Schiller sono compagni di gioco ideali. In secondo luogo, deve conoscere a fondo le due nazioni e le due lingue in questione ed essere perfettamente edotto di tutti i particolari che riguardano i modi e i metodi del suo autore; nonché del contesto sociale delle parole, delle loro fogge, della loro storia e delle associazioni che avevano in quell'epoca. Arriviamo così al terzo punto: oltre ad avere genio e competenza, deve possedere il dono del mimetismo e saper interpretare, per così dire, la parte del vero autore, impersonandone i vezzi di comportamento e di linguaggio, i modi e l'intelligenza, al massimo livello di verosimiglianza.

Io ho cercato di recente di tradurre alcuni poeti russi malamente deturpati in precedenti tentativi o mai sinora tradotti. L'inglese a mia disposizione è certamente più povero del mio russo; c'è, di fatto, la stessa differenza che esiste tra una villa in un villaggio residenziale e una proprietà ereditaria, tra il comfort imbarazzato e il lusso abituale. Non sono quindi soddisfatto dei risultati ottenuti, ma i miei studi hanno rivelato alcune regole che altri scrittori potranno seguire con profitto.

Ho dovuto per esempio affrontare questo verso con il quale comincia una della più straordinarie poesie di Puškin:

Yah pom-new chewed-no-yay, mg-no-vain-yay.

Ho trascritto le sillabe nei suoni inglesi più simili che mi è riuscito di trovare; questo camuffamento mimetico le fa apparire piuttosto brutte; ma non importa; il «*Chew*» e il «*Vain*» hanno associazioni fonetiche con parole russe che significano cose

belle e rilevanti, e la melodia del verso con il rotondo, maturo, dorato «*chewed-no-yay*» in mezzo e le «*m*» e le «*n*» che si equilibrano a vicenda da entrambe le parti è per un orecchio russo estremamente eccitante e rasserenante — una combinazione paradossale che qualunque artista potrà comprendere benissimo.

Ora, se prendete un dizionario e cercate queste quattro parole, troverete questa stupida, piatta e ovvia affermazione: «*I remember a wonderful moment*» [Io ricordo un momento meraviglioso]. Ma che fare di questo uccello che hai abbattuto e poi scopri che non era un uccello del paradiso, ma un pappagallo fuggiasco e che ancora strilla il suo sciocco messaggio battendo le ali a terra? Non c'è sforzo di fantasia che possa persuadere un lettore non russo che «Io ricordo un momento meraviglioso» è il perfetto inizio di una perfetta poesia. La prima cosa da me scoperta è che l'espressione «traduzione letterale» è praticamente un controsenso. «*Yah pom-new*» è un tuffo nel passato più profondo e più morbido che non «Io ricordo», il quale cade piatto, di pancia, come un tuffatore inesperto; «*chewed-no-yay*» contiene un amabile «mostro» russo e un sussurrato «ascolta» e la desinenza del dativo di un «raggio di sole» e ha molte altre belle parentele nel vocabolario russo. Appartiene foneticamente e mentalmente a una certa serie di parole, serie russa che non corrisponde alla serie nella quale possiamo trovare «*I remember*» [io ricordo]. Dal canto suo «*remember*», benché stoni con la corrispondente serie di «*pom-new*», è collegato a una particolare serie inglese ogni volta che se ne serve un vero poeta. E la parola centrale di «*What are those blue* remebered *hills*?» diventa in russo «*vspoom-beev-see-yes-yah*», una cosa orribile, tutta gobba e corna, che non potrà mai fondersi per qualche connessione intima con «*blue*» come avviene così scorrevolmente in inglese, perché il senso russo dell'azzurro appartiene a una serie differente da quella del «ricordare» russo.

Queste relazioni reciproche tra le parole e questa non corrispondenza delle serie verbali tra una lingua e l'altra suggeriscono un'altra regola, e precisamente che le tre parole principali del verso sono ricavate l'una dall'altra e insieme aggiungono qualcosa che nessuna di loro avrebbe avuto separatamente o in qualsiasi altra combinazione. Ciò che rende possibile uno scambio di valori segreti non è solo il contatto tra le parole, ma la loro esatta posizione sia rispetto al ritmo del verso sia tra loro. E il traduttore deve tenerne conto.

C'è infine il problema della rima. «*Mg-no-vain-yay*» ha più di

duemila rime pronte a schizzar fuori dalla scatola a sorpresa alla minima pressione, mentre di parole che rimino con «*moment*» non me ne viene in mente nessuna. Non è neanche trascurabile la posizione di «*mg-no-vain-yay*» alla fine del verso, dovuta al fatto che Puškin sapeva, più o meno consciamente, di non dover faticare molto per trovarle una rima. Ma la posizione di «*moment*» nel verso inglese non comporta questa sicurezza; al contrario chi collocasse lì questa parola sarebbe un uomo singolarmente temerario.

Mi trovai dunque di fronte questo verso iniziale, così pieno di Puškin, così personale e armonioso, e dopo averlo esaminato con circospezione da vari punti di vista ai quali ho qui accennato, lo affrontai. L'operazione durò per tutta la parte peggiore della notte. Alla fine lo tradussi; ma a questo punto citare la mia versione potrebbe indurre il lettore a dubitare che si possa raggiungere la perfezione seguendo semplicemente alcune perfette regole.

Vi ho guidato nella terra meravigliosa di un secolo di letteratura. Che questa letteratura sia la letteratura russa, a voi non può importare molto, perché non sapete leggere il russo — e nell'arte della letteratura (perché io la ritengo un'arte) la lingua è l'unica realtà che suddivida l'arte universale in arti nazionali. Ho continuamente insistito in questo e in altri corsi che la letteratura non appartiene al dipartimento delle idee generali ma a quello delle parole e delle immagini specifiche.

Tolstoj (1828-1910) e Čechov (1860-1904) sono gli ultimi scrittori che abbiamo potuto studiare dettagliatamente. Alcuni di voi non potranno fare a meno di notare che da loro ai nostri tempi — o, meno pomposamente, al *mio* tempo — c'è ancora uno spazio di cinquant'anni. Alcuni di voi potranno aver voglia di esplorare questi anni.

Una prima difficoltà per lo studioso americano è che i migliori artisti dell'epoca (1900-1950) sono tradotti in modo abominevole. La seconda difficoltà per lo studioso americano è che per trovare pochissimi capolavori, quasi tutti in versi (qualche poesia di Vladimir Majakovskij e di Boris Pasternak), dovrà guadare una massa amorfa e mostruosa di roba mediocre con finalità esclusivamente politiche.

Il periodo stesso si divide in due parti, grosso modo:

1900-1917
1920-1957

Nel primo periodo c'è un'indiscutibile fioritura di tutte le forme artistiche. Le liriche di Aleksandr Blok (1880-1921) e uno straordinario romanzo di Andrej Belyj (1880-1934), *Pietroburgo* (1916), ne sono gli ornamenti più cospicui. Questi due uomini fanno esperimenti formali, spesso difficili da capire persino per un lettore russo intelligente e irreparabilmente mutilati nelle versioni inglesi. In altre parole vi sarebbe spaventosamente difficile affrontarli senza conoscere la lingua.

Della seconda parte del periodo (1920-1957) vi ho dato un breve sommario all'inizio del corso. È un periodo di crescenti pressioni del governo, di scrittori guidati da decreti governativi, di poeti ispirati dalla polizia politica, di declino della letteratura. La dittatura in arte è sempre conservatrice — non stupisce dunque che gli scrittori russi che non fuggirono dalla Russia abbiano prodotto un tipo di letteratura assai più borghese della letteratura più borghese prodotta in Inghilterra o in Francia. (Solo all'inizio del periodo sovietico ci fu un tentativo della propaganda di far credere alla gente che politica d'avanguardia fosse in qualche modo un sinonimo di arte d'avanguardia). Moltissimi artisti andarono in esilio e, come è ormai molto evidente, le massime meraviglie della letteratura russa del nostro tempo sono opera di espatriati. Questo però è un argomento piuttosto personale ed è qui che mi fermo.

Università di Sassari
BIBLIOTECA CENTRALE
Facoltà di Magistero

26885

APPENDICE

Gli appunti di Nabokov per un esame di letteratura russa

the ~~main~~ wonders of Russian literature of our time ~~are~~ have been produced ~~not~~ by expatriates. This however is a somewhat personal subject and it's here that I shall stop — and I turn to the subject of the final examination. This final examinal will consist of twenty questions so devised that none of them will take you more than 10 minutes, and most of them somewhat less than five minutes. You must be careful, however, to write briefly and concisely, abbreviating names (AK for Anna, M for Mavenar YY for Ivan Ilich, L for Lipa etc) and avoiding any repetition or padding. Be specific and stick to the question.

~~Not~~ And remember this, you who have taken notes and read the books, have with you to pass

Section I (two min.)

D. MM 1.

Section II (Psychological fiction) (one min)

J. AK Part One 2. 3.

4 5 6 7

Section III (20 min) Group A Only!

A { AK 8 9 10 11

Section IV (20 min) Group A only!

AK 12 13 14

Section V (10 min)

T. JJ 15

Section VI (10 min)

Ch. LD 16.

Sect VII (30 to 40 min)

– JR 17 18 19 20

Section VIII (20 min) Group B only!

B { T. JJ 8 9 10 11

Section IX (20 min) Group B only

Ch. Dual 12 13 14

The twenty questions will be distributed in the following way

There will be only one question on Dostoevsky and it will deal with the Mousehole Memoirs. It will take you ten minutes to answer. This will be section one. Hammarsk

The next section, section two, will contain questions and will probably take you about half an hour. It will deal with Part One of Anna Karenin. These two first sections must be answered by all students. The class is divided into group A, the majority, and group B that have taken my 312 course.

The next two sections, three and four will consist of seven questions in all, and will be answered only by group A. The questions will deal with the middle and end of Anna Karenin and will take another half hour or 40 minutes.

Section V, one question on the Death of Ivan I will be answered by everybody – take you ten minutes. The last two sections VI and VII will deal with the Khans, for everybody – one question from Lady with Little D. and four questions from the Raven ~~[illegible]~~

The alternate questions (seven questions) for group B only will be ~~[illegible]~~ ~~Sect~~ Section VIII and IX, 20 min, four questions from Ivan, and three from the Steel – 20 min.

~~I shall mark~~

~~[illegible]~~

G = grade for course

M = midterm grade

F = final exam (20 minus marked out of 5 to 5) [3 = pass]

~~[illegible]~~

$$G = \frac{M + 2F}{3}$$

However (or great improvement) a bonus for genius, or a loss of marks for a boner may ~~[illegible]~~ alter the final exam mark considerably

I think this formula $G = \frac{M + 2F}{3}$ is fair

$$G = \frac{60 + 140}{3} = 70$$

$$G = \frac{90 + 0}{3} = 30$$

~~[illegible]~~

$$G = \frac{90 + 180}{3} = 90$$

Finito di stampare
il 12 giugno 1987
dalla Garzanti Editore s.p.a.
Milano

59961

«Nei miei anni accademici, mi sforzai di dare agli studenti informazioni su quei particolari e combinazioni di particolari che fanno scoccare la scintilla sensuale senza la quale un libro è inerte. Sotto questo aspetto, poco importano le idee generali».
In questo libro sono raccolte le lezioni di letteratura russa tenute da Vladimir Nabokov, a partire dal 1940, in varie università statunitensi, finché nel 1958 il successo di *Lolita* non gli permise di abbandonare l'insegnamento.
Imbevuta di rimpianto per un mondo tolstojano visto come confluire felice di aristocratico e di artistico, la provocazione di Nabokov mira a scalzare i preconcetti del lettore degli anni '50, interessato soprattutto al significato sociale e politico dell'opera letteraria, preconcetti che Nabokov criticava anche nell'atteggiamento utilitaristico dei critici russi dell'Ottocento.
Avvolgendo il lettore nella sensazione calda di un'esperienza condivisa di piacere, Nabokov svela la magia di una grande narrativa, e discute di Puškin, Gogol', Turgenev, Dostoevskij, Tolstoj, Čechov e Gor'kij.
Il metodo didattico di Nabokov trova il suo fulcro nella valutazione artistica e scientifica del dettaglio; la sua sensibilità per il mondo concreto delle sensazioni lo guida nella comprensione dei sentieri intricati della passione.
Per Nabokov, sensibilissimo al fenomeno linguistico, una letteratura russa tradotta, ossia privata della sua corporeità specifica, cessa di riguardare fenomeni dell'anima nazionale, per parlare la lingua dell'arte universale, trovare quindi la sua ragion d'essere in una questione di grazia, di intelligenza, di inventiva e dandismo.
Questa intuizione dischiude a Nabokov la sensibilità degli artisti più nuovi: è la dittatura che «in arte è sempre conservatrice».

Vladimir Nabokov (Pietroburgo 1899 - Montreux 1977) nacque in una famiglia di antiche tradizioni che dopo la rivoluzione del 1917 emigrò in occidente. Completati gli studi a Cambridge, visse in Inghilterra, in Francia e in Germania, acquistando con i suoi primi scritti vasta notorietà nell'ambiente dei russi emigrati. Nel 1940 si trasferì negli Stati Uniti, dove insegnò al Wellesley College dal 1941 al 1948, alla Cornell University dal 1948 al 1958. Visse gli ultimi anni in Svizzera, alternando l'attività letteraria alle sue appassionate ricerche di entomologo.
Di Nabokov Garzanti ha già pubblicato *Lezioni di letteratura*.

FAC

59961

L. 28.000
27450

Copertina di
Fulvio Bianconi